

Université de Montréal

La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot

Par Emmanuelle Pelard

Département des Littératures de langue française Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en Littératures de langue française

Décembre, 2012

© Emmanuelle Pelard, 2012

Résumé :

L'objet de cette thèse est de définir un type de poésie visuelle moderne (XX^e-XXI^e), que nous avons nommé la poésie graphique et qui attache une importance considérable à l'expérimentation plastique du signe graphique, qui manifeste une conscience aiguë des ressources visuelles de la graphie et entend réaliser la poésie dans la matérialité des formes de l'écriture. Cette pratique graphique et plastique du poème s'inscrit dans la continuité, mais également dans un certain renouveau des avant-gardes poétiques et artistiques du XX^e siècle, notamment du surréalisme.

La poésie graphique désigne une pratique de la poésie à caractère spécifiquement graphique, qui recouvre tant une peinture du signe qu'un travail typographique de la lettre pour élaborer le poème. La particularité des poètes graphiques est leur double vocation, celle d'écrivain et celle de plasticien. Ils expérimentent l'écriture dans sa dimension linguistique et dans sa dimension graphique, en considérant que l'activité de *scription* ou de linotypie — c'est-à-dire la peinture ou le dessin du mot, du signe graphique, la typographie et l'édition — est déjà littérature. Autrement dit, ils envisagent que la création et la matérialisation du poème procèdent du même geste.

Les logogrammes de Christian Dotremont, les poèmes-estampes et les livres d'artistes (Éditions Erta) de Roland Giguère, les recueils de signes inventés et d'encres d'Henri Michaux et la typoésie de Jérôme Peignot constituent des formes de poésie graphique. Notre étude porte donc sur des œuvres francophones, issues des domaines belge, français et québécois, produites entre 1950 et 2004. Trois caractéristiques définissent principalement la poésie graphique : l'ambiguïté et le nomadisme du signe du poème par rapport aux ordres sémiotiques — scriptural, iconique et plastique —, la présence d'un rythme et d'un lyrisme graphiques,

comme modalités de l'expression du sujet dans la matière graphique, et une remise en cause de la ligne de partage entre les arts autographiques et allographiques, nécessitant de nouveaux modes de perception et de lecture du poème et du livre, soit une « iconolecture » et une « tactilecture ».

Mots-clés : poésie visuelle, poésie graphique, peinture, typographie, livre d'artiste, Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux, Jérôme Peignot, rythme, lyrisme, surréalisme, sémiotique visuelle.

Abstract

The purpose of this thesis is to define a type of modern visual poetry (20th – 21st), that we called graphic poetry. The graphic poetry focuses on a plastic and visual experimentation of the graphic sign, demonstrates an important conscience of the visual potential of the written form and tries to produce poetry in the materiality of the writing shapes. This artistic practice of poetry follows and also renews the poetic and plastic avant-gardes of the 20th century, more particularly surrealism.

The graphic poetry refers to a practice of poem which is specifically graphic and includes a painting of the sign as a typographic work of the letter in order to produce the poem. The main characteristic of graphic poets is their double vocation : they are writers and visual artists. They experiment writing in its linguistic dimension and its graphic dimension, because they believe that the action of drawing a line or making of a linotype setting — namely the painting or the drawing of the word, of the graphic sign, the typography and the publishing — is already literature. In other words, graphic poets think that the creation and the materialization of the poem proceed of the same gesture.

Christian Dotremont's logograms, Roland Giguère's artists' books (Editions Erta) and prints-poems, Henri Michaux's anthologies of invented painted signs and Jérôme Peignot's typopems are some forms of graphic poetry. Our study focuses on francophone works, which come from Belgian, French and Quebec fields, published between 1950 and 2004. Three characteristics mainly define the graphic poetry : the ambiguity and the nomadism of the sign in relation to the semiotic systems (graphic, iconic and plastic), graphics rhythm and lyricism, as modalities of the expression of the subject in the graphic material, and a questioning of the

distinction between autographic arts and allographic arts, requiring new ways of perception and reading of the poem and the book, that we called visual-reading and touch-reading.

Keywords: visual poetry, graphic poetry, painting, typography, artist's book, Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux, Jérôme Peignot, rhythm, lyricism, surrealism, visual semiotics.

Table des matières

Introduction.....	1
PARTIE 1 LE NOMADISME DU SIGNE DANS LES POÈMES GRAPHIQUES	11
Introduction.....	11
Chapitre 1. Une genèse du signifiant graphique au carrefour des signes : rencontres et influences plastiques et scripturales des poésies graphiques	14
1. Les influences calligraphiques et picturales de la graphie imaginaire de Michaux..	14
a) Du rapport au langage aux premières expériences graphiques	14
b) L'initiation asiatique	16
c) L'attrait de l'imaginaire primitif.....	22
d) Les fréquentations artistiques de Michaux : Klee, De Chirico, les surréalistes....	24
2. Les influences scripturales et picturales dans le logogramme de Dotremont	28
a) L'éveil de la conscience graphique : familiarité et étrangeté du langage et des signes d'écriture	28
b) L'héritage du surréalisme et de <i>Cobra</i>	30
c) L'inspiration scandinave	35
d) Le rapport d'attraction-répulsion à l'orientalisme et aux autres systèmes d'écriture	36
3. L'héritage typographique et plastique dans les livres d'artiste Erta de Giguère	39
a) La formation à l'École des arts graphiques de Montréal : apprendre la typographie avec Arthur Gladu et Albert Dumouchel	39
b) La fascination pour les classiques de la typographie : l'élection du caractère d'imprimerie Garamond.....	42
c) La rencontre des avant-gardes typographiques grâce à la collaboration à la revue <i>les Ateliers d'arts graphiques</i>	46
d) Erta ou l'édition expérimentale au confluent de la « turbulence surréaliste » : relations avec la peinture automatiste québécoise, <i>Phases</i> et <i>Cobra</i>	49
4. Les filiations poétiques et typographiques du typoème de Peignot	54
a) La curiosité initiale quant au passage de l'abstraction du langage au concret de la lettre de plomb.	54
b) Connaissance, défense et préservation des trésors de plomb de l'Imprimerie Nationale de France	58
c) L'héritage des expériences poétiques de la typographie et des expérimentations typographiques du langage : les constructivistes russes, Michel Leiris, Cassandre et le Bifur	62
Chapitre 2 - Ambiguïté du signifiant graphique dans la rencontre des systèmes sémiotiques	67
1. Les formes imaginaires des signes inventés de Michaux.	68
a) Le pictogramme merveilleux : <i>Mouvements</i> , <i>Saisir</i>	70
b) Le sismographème : <i>Par la voie des rythmes</i> , <i>Saisir</i> , <i>Par des traits</i>	77

c) L'idéogramme abstrait : <i>Saisir, Par des traits</i>	83
2. Les alphagrammes exagérés ou les logogrammes de Dotremont	90
a) Le logogramme à concentration graphique.....	93
b) Le logogramme à extension graphique	98
3. Les typographèmes plastiques de Giguère.....	102
a) Le caractère typographique connoté	103
b) L'alphagramme manuscrit	106
c) Le typographème sérigraphique plastique	110
4. Le signe typographique au filtre des procédés typoétiques	114
a) Le caractère d'imprimerie connoté	115
b) Les alphagrammes déterritorialisés.....	118
c) Les logogrammes récupérés.....	120
d) Les topogrammes désaxés.....	122
 Chapitre 3. La valeur intégrationnelle du signe graphique dans les poésies de Dotremont, Giguère, Michaux et Peignot	124
1. Appartenance et détachement du système scriptural des « pseudographie[s] » de la poésie graphique	124
2. Les qualités du signe iconique dans les graphèmes expérimentaux du poème graphique.....	132
a) Iconicité des signes manuscrits : le pictogramme merveilleux de Michaux et le logogramme figuratif de Dotremont	132
b) Les typoèmes de Peignot et les poèmes-estampes figuratifs de Giguère.....	137
3. Les qualités du signe plastique dans les graphèmes expérimentaux du poème graphique.....	142
a) La texture du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont	142
b) La forme du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont	148
c) La couleur du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont	152
4. Les signes de la poésie graphique : des « signes picto-scripturaux »	161
 PARTIE 2 L'ÉMERGENCE D'UN RYTHME ET D'UN LYRISME GRAPHIQUES.....	174
Introduction.....	174
Chapitre 4. Le rythme graphique	176
1. Définition du rythme graphique.....	176
a) « Une manière particulière » de graphier, « une dynamique d'organisation » graphique non régulière	176
b) Retours minimaux de points qualifiés dans la ligne graphique	179
c) Une dynamique spatiale et temporelle de rétention et de protention de la ligne graphique.....	182
2. Le rythme graphique dans les pseudographies poétiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot.....	185

a)	Le logogramme de Christian Dotremont	185
b)	La <i>pictographie merveilleuse</i> d'Henri Michaux	188
c)	Les poèmes-estampes sérigraphiques de Roland Giguère	192
d)	Le typoème de Jérôme Peignot	196
3.	Coïncidence ou dialogique du rythme linguistique et du rythme graphique	199
a)	Le logogramme de Christian Dotremont	202
b)	L'idéographie imaginaire d'Henri Michaux	209
c)	Le poème-estampe de Roland Giguère	214
d)	Le typoème de Jérôme Peignot	218
Chapitre 5 – Le lyrisme graphique : l'expression du sujet dans les traits		224
1.	Définition du lyrisme graphique	224
a)	Lyrisme visuel et lyrisme graphique : relations, similarités et différences	224
b)	Le lyrisme graphique : l'expression du sujet dans la matière graphique	227
2.	Paysages graphiques de « l'espace du dedans » chez Michaux et Dotremont	234
a)	Un sujet tout de brèches: déliaison et sérialité du trait sismographique de Michaux 234	
b)	La voix en coulée-coulure de Dotremont : écoulement et continuité de la ligne écho du logogramme	240
3.	Le lyrisme graphique dans les typoésies de Giguère et de Peignot	250
a)	La voix striée de Giguère : érosion de la ligne sérigraphique du poème-estampe 250	
b)	La voix mosaïque de Peignot : l'éclatement typographique du typoème	257
Chapitre 6 – Neutralisation de l'expression du sujet : les processus de dépersonnalisation de la poésie graphique		267
1.	Réflexivité, autonomie et abstraction du signe comme écrans de l'expression du sujet	267
2.	Autoréférentialité du signe et spectralité du sujet dans les peintures graphiques de Michaux et Dotremont	274
a)	L'informe et l'informulé de la graphie imaginaire de Michaux	274
b)	L'absence de traces (le sujet évanoui) ou les absences de la trace (le signe abîmé) dans le logogramme de Dotremont	284
3.	La désarticulation des signes dans les typoésies de Peignot et de Giguère : allégorie de la dispersion du sujet	290
a)	Le démembrement du corps et des lettres vers les cent visages, le sans visage et l'indéfini	290
b)	Désarticuler le caractère d'écriture pour un signe par lui-même : le typoème de Peignot ou comment laisser la parole au langage ?	300

PARTIE 3 « DÉ-LIRE » : UNE LECTURE DU POÈME GRAPHIQUE	308
Introduction.....	309
Chapitre 7 – La poésie graphique : art autographique ou allographique ?	311
1. La révolution du genre poétique et du livre ou comment la poésie graphique défait la ligne de partage entre autographie et allographie	311
2. Le cas de la peinture de l'écriture : les logogrammes de Christian Dotremont et les encres d'Henri Michaux.....	317
a) L' « écripeinture » de Christian Dotremont.....	317
b) La peinture graphique d'Henri Michaux.....	327
3. Le cas de l'image typographique : les poèmes-estampes de Roland Giguère et les typoèmes de Jérôme Peignot.....	334
a) Les poèmes-estampes de Roland Giguère	334
b) Les typoèmes de Jérôme Peignot.....	342
Chapitre 8 – La plasticité du poème graphique à l'origine d'une lecture iconique et d'une expérience tactile du livre	350
1. L'illisibilité : source d'expressivité visuelle et plastique.....	350
a) Du lisible au visible par la voie de la désécriture et de la délecture	350
b) L'illisible : source d'abstraction ou de figuration dans le poème graphique ? ...	360
c) De la poétique du « lisuel » dans la poésie graphique	369
2. De l'acte de « dé-lire » le texte à l' <i>iconolecture</i>	374
a) Définition	374
b) L' <i>iconolecture</i> des peintures de l'écriture de Dotremont et Michaux	379
c) L' <i>iconolecture</i> des typoésies de Peignot et de Giguère	383
3. Une <i>tactilecture</i> vers une physique du lire	386
a) Définition	386
b) L'éveil du toucher dans le lire par les effets de relief de la matière	388
c) Le livre : objet tactile	397
Conclusion	402
Bibliographie	413

Remerciements

Tout d'abord, je tiens particulièrement à remercier mes directeurs de recherche, Lucie Bourassa et Bernard Vouilloux, qui m'ont offert un environnement intellectuel des plus stimulants tout au long du doctorat et qui m'ont soutenue ces dernières années. Je leur suis très reconnaissante de m'avoir fait partager leur expérience, leur regard et leur expertise.

Je souhaite également manifester ma gratitude envers les professeurs du département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal, notamment envers Karim Larose pour l'opportunité qu'il m'a donnée de participer aux activités de la Chaire de recherche du Canada sur la littérature québécoise et le discours culturel, qu'il a dirigée de 2005 à 2010.

Par ailleurs, cette thèse n'aurait pu être menée à bien sans le soutien d'institutions et d'organismes de recherche tels que Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Bourse Relations France-Québec), le Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises – site Université de Montréal (Bourse Georges-André-Vachon) ainsi que le département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal (Bourse Charron-Lam, Bourse des professeurs du DLLF). Je les remercie donc de m'avoir accordé leur confiance et leur reconnaissance dans mon entreprise doctorale.

Enfin, je remercie beaucoup ma famille, notamment mon frère Matthieu, pour son soutien infailible et ses encouragements constants, ainsi que mon fiancé Pierre, dont l'appui inconditionnel et l'aide inestimable ont permis l'achèvement de ce doctorat.

Introduction

Ses livres [...] l'ont fait passer pour poète. Il peint depuis peu. Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire. Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexions plutôt). On change de gare de triage, quand on se met à peindre. La fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bouleversement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit. C'est une expérience surprenante.

Henri Michaux, *Peintures, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1998, p. 705.

La publication, en 1897, d'*Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* par Stéphane Mallarmé suscite une pratique poétique où la spatialisation et la mise en image du poème s'accompagnent d'un questionnement et d'un travail du langage, sur le plan graphique. Au cours du XX^e siècle, les pratiques intermédiaires des avant-gardes expérimentent la plasticité des mots et les limites du langage verbal dans l'élaboration d'images graphiques. La poésie visuelle moderne se focalise essentiellement sur la matérialité du langage, sur la réflexivité du signe. En 1909, une révolution typographique est opérée par les poèmes futuristes de Filippo Marinetti, qui tendent à déstructurer le langage — perçu comme un instrument de révolution sociale —, à défaire la syntaxe et l'orthographe par l'éclatement du mot et sa spatialisation sur la page. Les dadaïstes, à partir de 1916, proposent une poésie engendrée par la désintégration complète du mot ainsi que par la performance typographique de la lettre sur la page.

En 1918, Guillaume Apollinaire publie *Calligrammes* — terme qu'il invente à partir de l'association d'idéogramme et de calligraphie afin de désigner ces poèmes-dessins. À partir de

1924, le surréalisme poursuit l'exploration des ressources visuelles du poème, au moyen d'une libération de l'inconscient et de l'imagination, grâce à des œuvres à quatre mains qui procèdent d'un dialogue spontané entre un imaginaire du texte et un imaginaire plastique. Poésie et peinture collaborent au sein du livre ou dans l'espace du tableau. Le surréalisme induit un certain nombre de tentatives qui poursuivent et approfondissent l'investigation de l'iconicité de la poésie en interrogeant plus fortement les médias de l'écriture, qu'il s'agisse de la forme de la lettre ou de l'espace de la page.

Ainsi, en 1945, Isidore Isou fonde le mouvement lettriste, qui cherche à réaliser une poésie de la lettre et du signe. Puis, se développe, en 1952 et 1953, un courant international de poésie concrète sous l'impulsion notamment de Haroldo et Augusto de Campos, avec le groupe *Noigrandes*, au Brésil, de Gomringer, en Suisse, ou encore d'Oyvind Fahlstrom, en Suède. Également appelée *Konkrete poesie* en Allemagne et *Poesia visiva* en Italie, cette poésie expérimentale explore la possibilité d'un langage concret, simplifié et réduit à une expression minimale, éventuellement universel, grâce à une déroute de la syntaxe. Enfin, dans la veine de la poésie concrète, Pierre Garnier fonde, en 1962, le spatialisme, qui propose un poème où le mot est éclaté, distribué selon les axes symétriques et asymétriques de la page pour faire advenir une nouvelle forme de sens, normalement neutralisée par les phrases articulées, par la mise en contexte syntaxique du mot et du signe.

En 1969, paraît le *Manifeste du Signalisme* en Yougoslavie, qui propose d'explorer les structures mathématiques (statistiques, combinatoires, etc.) en vue de renouveler les stéréotypes de la langue de la poésie — ce qui fait écho aux expérimentations de l'OULIPO d'une écriture à contraintes et d'une logique combinatoire dans le poème. Dans les années soixante-dix, l'expérimentation de la dimension plastique du langage poétique déserte le

papier et / ou la toile, préférant recourir aux techniques des médias de masse, tels que la télévision, le cinéma, la radio, puis, postérieurement, investir le cyberspace, avec les possibilités de l'ordinateur, d'internet, et l'avènement d'une poésie expérimentale numérique, voire d'une cyberpoésie.

Ce panorama — synthétique et non exhaustif, puisqu'il ne mentionne pas tous les poètes visuels ainsi que leurs expérimentations et pratiques — reprend les étapes principales de l'histoire internationale de la poésie visuelle au XX^e siècle et permet de situer la démarche des poésies graphiques d'Henri Michaux, de Christian Dotremont, de Roland Giguère et de Jérôme Peignot, de montrer comment elle est inscrite à la fois dans la continuité, l'héritage de la poésie visuelle moderne, mais aussi dans son renouvellement.

Willard Bohn, dans *Modern Visual Poetry*, postule que tout poème est d'abord un objet matériel visuel, c'est-à-dire que la perception visuelle précède la compréhension verbale dans l'appréhension du poème. Il différencie la poésie traditionnelle, ordinaire, de la poésie visuelle par l'importance de la dimension iconique ainsi que par la réflexivité du signe. L'iconicité poétique réside, selon Bohn, dans le fait que le poème visuel est autant une œuvre littéraire qu'une œuvre d'art visuel, en raison de l'attention qui est portée à la matérialité du signe et de l'émergence d'une systématique contrepartie verbale à l'élément visuel et inversement. Dans la poésie visuelle, le contenu verbal est considéré comme la reprise discursive d'un énoncé visuel et vice versa. « By definition, of course, visual poetry privileges the image in particular. Whether the imagery is literary or figurative, it plays a central role in the economy of the poem. »¹ La poésie visuelle moderne se caractérise donc par un approfondissement de la dimension iconique et visuelle du poème, par la primauté de l'image ainsi que par la

¹ Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, Newar / London, University of Delaware Press / Associated University Presses, 2001, p. 29.

réflexivité du signe et la (re)motivation du signifiant, mais également par la spatialisation du poème, par une répétition du texte par l'image ou isomorphie et par un idéal collectif de révolution du langage à portée sociale, politique, voire universelle.

Notre postulat initial est celui d'un genre et d'une pratique spécifique de la poésie visuelle moderne que nous nommons « poésie graphique » — jusque-là non désignée comme telle et incluse dans le champ de la poésie visuelle. Dans la poésie graphique, il ne s'agit pas uniquement d'explorer la matérialité du signe et du langage, d'expérimenter la spatialisation du poème ainsi que l'iconicité du texte et de procéder à une fusion des arts au sein du livre, tel que c'est le cas dans la plupart des œuvres avant-gardistes de poésie visuelle au XX^e siècle. Si la poésie graphique hérite des investigations iconiques, spatiales et réflexives du poème mises en place par la poésie visuelle et les perpétue, elle se caractérise très spécifiquement par une conscience aiguë et une pensée intime de l'écriture, elle se focalise sur l'activation et la réalisation du potentiel poétique et lyrique — initialement à l'état latent — de la graphie, de la texture plastique du signe inscrit. Elle prend pour objet une graphie ancrée dans le concret de l'encre, de la matière et du mouvement de la main du plasticien des mots qu'est le poète graphique, afin de réaliser le poème. Il s'agit donc d'une pratique de la poésie à caractère spécifiquement graphique, qui recouvre tant une peinture du signe qu'un travail typographique de la lettre pour élaborer le poème. Dans la poésie graphique, la réalisation de l'œuvre mixte ne repose pas uniquement sur une collaboration entre un poète et un typographe ou un peintre — tel que c'est le cas dans la plupart des poèmes visuels modernes —, puisque la particularité des poètes graphiques est leur double vocation, celle d'écrivain et celle de plasticien. Ils expérimentent l'écriture dans sa dimension linguistique et dans sa dimension graphique, en considérant que l'activité de *scription* ou de linotypie — c'est-à-dire la peinture ou le dessin

du mot, du signe graphique, la typographie et l'édition — est déjà littérature. Autrement dit, ils envisagent que la création et la matérialisation du poème procèdent du même geste.

L'acception de poésie graphique rejoint le sens étymologique du terme *graphie* — le verbe *graphein* (en grec ancien) désignant l'activité picturale, sculpturale et aussi littéraire. La notion de plasticité graphique inclut non seulement l'activité picturale de l'écriture mais également l'expérimentation typographique. Le terme « graphie » étant envisagé dans sa composante et sa manifestation manuscrites — peinture et dessin — ainsi que dans celles d'ordre typographique. La poésie graphique désigne donc des expérimentations (typo)graphiques de la poésie qui manifestent une pensée de l'écriture et accordent à la graphie un rôle substantiel dans la réalisation et la lecture du poème. Elle correspond à une pratique de l'iconicité poétique dont l'objet est l'exploration matérielle approfondie des possibilités graphiques (picturales et / ou typographiques) de l'écriture, du signe, dans l'espace du recueil et du livre.

Le corpus d'étude est constitué, d'une part, par des peintures de l'écriture (Henri Michaux et Christian Dotremont) et, d'autre part, par des typographies poétiques, des poèmes typographiques (Roland Giguère et Jérôme Peignot). Ces pratiques graphiques de la poésie qui passent par un geste plastique (peinture, dessin ou édition artistique et artisanale) s'étalent de 1949 à 2004, s'inscrivent notamment dans la lignée et le dépassement de l'avant-garde surréaliste, et expérimentent chacune d'une manière singulière la capacité du signe et de la graphie à faire naître la poésie. Notre étude porte sur une poésie graphique francophone, d'Europe et d'Amérique du Nord, plus précisément des domaines belge, français et québécois.

Henri Michaux, lui, réalise des encres qui donnent à voir des signes inventés, une graphie imaginaire. Avec la parution de *Mouvements* (1951) un cycle de poésie

spécifiquement graphique est entamé, puisque les éléments iconiques qui jouxtent le texte et ponctuent le recueil sont uniquement des signes graphiques. *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984) perpétuent cette mise en scène poétique de figures graphiques qui dansent sur la page. *Idéogrammes en Chine* (1975) participe, en quelque sorte, de cet itinéraire graphique dans la mesure où la prose poétique, rythmée par des intermèdes d'idéogrammes (réels, cités), évoque l'inspiration et le geste graphiques chinois ainsi que la fascination idéographique de Michaux.

Tentative et désir similaires d'une graphie métaphorisée, mais selon d'autres modalités : le logogramme. En 1962, Christian Dotremont invente ce qu'il nomme le logogramme — « choix du mot “logogramme” après avoir pensé à “anticalligraphique” »² —, c'est-à-dire une peinture de l'écriture à caractère poétique, un poème peint qui dérègle la lettre de l'alphabet latin, grâce à un geste spontané et à une formalisation subjectivée des signes graphiques. Les logogrammes, fréquemment destinés à être exposés dans des galeries d'art, font aussi l'objet d'une mise en album. Effectivement, Dotremont a parfois choisi de réunir des logogrammes pour en faire un livre — *Logbook* (1974), *Des Logogrammes* (1978) et *Logbookletter* (1979) — ou de tracer un logogramme continu dans la perspective qu'il constitue un recueil poétique — *J'écris donc je crée* (1978).

Roland Giguère expérimente une poésie qui naît de la typographie : il sonde les ressources typographiques pour réaliser le poème. Les expériences éditoriales auxquelles il s'adonne en fondant, en 1949, la maison d'édition Erta — dont le programme fondateur est la réalisation de livres d'artistes mêlant poésie et arts visuels, fruit d'une collaboration resserrée entre plasticiens et écrivains — témoignent d'une exploration du patrimoine typographique et

² Max Loreau, *Dotremont : Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975, p. 14.

des techniques de l'imprimerie, d'un redéploiement des formes historiques du codex en vue de réaliser un poème graphique. Le poète est *stricto sensu* artisan de son livre et Erta constitue un véritable laboratoire du livre. Les œuvres poétiques de Roland Giguère parus aux Éditions Erta révèlent que création du texte et édition procèdent du même geste, constituent la poésie, puisque le travail typographique et sérigraphique sont matière du poème et la singularisation matérielle et plastique du livre essence du recueil. C'est pourquoi il importe de s'appuyer sur les éditions Erta des œuvres qui arborent une plasticité graphique telles que *Images Apprivoisées* (1953), *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* (1957), *Adorable femme des neiges* (1959), *Naturellement* (1968), *Abécédaire* (1975), *J'imagine* (1976) et *Paroles visibles* (1983).

Jérôme Peignot publie, en 1993, *Typoésie*, un recueil-anthologie de poèmes typographiques et de typographies poétiques, réalisées par de nombreux artistes, typographes, poètes visuels au cours du XX^e siècle, afin de souligner la filiation de l'art typographique et de la poésie. L'expression « typoésie » est un mot-valise que Jérôme Peignot élabore par association des termes « typographie » et « poésie ». La typoésie désigne un genre littéraire à part entière, une forme de poésie où la typographie participe de l'efficacité des effets poétiques, où il s'agit de concrétiser le poème grâce à une utilisation plastique des signes typographiques. Jérôme Peignot réinvente la poésie visuelle en renouvelant les usages et les jeux avec le caractère typographique. Il désigne d'ailleurs sa typoésie comme « un avatar moderne du calligramme »³. Avatar moderne, c'est-à-dire une forme métamorphosée, nouvelle et évoluée du calligramme, puisque le typoème propose une composition iconique avec les signes typographiques qui n'est pas systématiquement tautologique et mimétique comme dans

³ Éric Dussert, « Toutes les pommes se croquent : divertissement typoétique en cinq actes », *Le matricule des anges*, n° 19, mars- avril 1997.

le calligramme. Le typoème se définit donc comme un poème dont l'inventivité typographique est matière poétique. L'enjeu esthétique du typoème étant de restituer le rôle essentiel que joue la graphie dans l'élaboration et dans la réception du poème. Jérôme Peignot commence son investigation typographique de la poésie en publiant *Typocédaire* (1984). Bien que reprenant des œuvres de divers artistes typographes ou poètes *Typoésie* (1993) participe, d'une certaine manière, de ce cycle typoétique. Effectivement, cette anthologie théorise la pratique d'une typographie poétique et lui donne un nom. Après avoir recensé les formes de typoésie réalisées au cours du XX^e siècle, Peignot crée ses propres recueils de typoésie : *Le petit Peignot* (1996), *Toutes les pommes se croquent* (1996) et *Typoèmes* (2004).

On peut se demander quel est le statut du signe dans la poésie graphique, dans la mesure où le signe est inventé picturalement (idéographie imaginaire de Michaux), réinventé ou déformé par un geste plastique (logogramme de Dotremont) ou encore déplacé, déterritorialisé⁴ dans ses usages habituels par une inventivité et une plasticité de la typographie ou par un artisanat éditorial (poème Erta de Giguère et typoème de Peignot). Le signe constitutif des poèmes graphiques relève-t-il du fonctionnement et de la structure du signe linguistique ou bien de ceux du signe plastique ? La forme, le signifiant du signe du poème graphique demeure-t-il semblable d'un logogramme à l'autre, d'une idéographie imaginaire à l'autre, d'un typoème à l'autre ? Quelles sont les conséquences d'une subversion du signifiant graphique dans l'efficacité — voire le maintien — du signifié ainsi que dans l'élaboration du sens ?

La modification de la ligne d'écriture en ligne plastique pose aussi la question de la nature des mouvements qui l'élaborent et de l'organisation du tracé. Le rythme qui structure la

⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 111.

ligne est-il toujours et seulement linguistique ? Ne peut-on pas envisager un rythme graphique, plastique concernant la ligne scripturale de la poésie graphique ? La mutation du signe graphique — opérée par une (ré)invention ou un décentrement de sa forme, de sa texture et de son tracé — engendre une expressivité visuelle, réalise une graphie plus personnelle, manifeste le geste du poète-plasticien et, ce faisant, inscrit dans la matière les mouvements intérieurs et extérieurs du sujet lyrique et imprime dans la motion de l'écriture l'émotion poétique. Dès lors, on peut se demander comment l'idéographie imaginaire, le logogramme ainsi que les typoèmes de Giguère et de Peignot — en tant que « matière-émotion »⁵ — produisent ce que nous nommons un lyrisme graphique.

Enfin, les formes de l'idéogramme imaginaire, du logogramme et des typoèmes révolutionnent l'espace graphique traditionnel et, ce faisant, bouleversent les habitudes de lecture et les mécanismes de perception du texte. En ce sens, il importe de définir quels sont les nouveaux modes de perception et les types de lecture sollicités par l'objet mixte qu'est le poème graphique.

Sur le plan méthodologique, notre étude sur la poésie graphique procédera par une approche sémiologique (notamment dans la première partie) — comprenant la sémiologie de l'écriture, la rhétorique du signe visuel et la graphématique —, ainsi que par une analyse intermédiaire, qui s'inscrit dans le champ de recherche sur les rapports texte-image. Nous utiliserons aussi les théories sur le rythme et sur le lyrisme (deuxième partie), dans une perspective esthétique. Enfin, l'étude de la réception et des modalités de perception et de lecture de la poésie graphique nécessite de prendre en compte les approches phénoménologiques, telles que celles de Riegl, Maldiney et Deleuze (troisième partie).

⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 2-3.

La thèse est structurée en trois parties (comprenant chacune deux ou trois chapitres) qui analysent successivement, mais corrélativement, le statut et le régime du signe dans la poésie graphique, puis la nature et les modalités de l'expression graphique et plastique au niveau rythmique et lyrique ainsi que les opérations et mécanismes de réception et de lecture sollicités par l'objet poème graphique. Dans un premier temps, nous effectuerons une analyse sémiologique des signes graphiques métamorphosés, réinventés ou inventés dans le logogramme de Dotremont, dans les graphies imaginaires de Michaux ainsi que dans les poèmes typographiques de Giguère et de Peignot. Il s'agira là de déterminer la nature et le fonctionnement du signe (graphique, plastique et / ou iconique) dans ces œuvres qui procèdent tant de l'écriture que de la peinture ou du dessin. Dans un second temps, il importera d'envisager la nature du rythme, qui n'est plus uniquement à caractère linguistique, et de l'expression lyrique dans le cadre d'une poésie hybride, à la fois plastique et textuelle. Enfin, la subversion de l'espace graphique et sa proximité, parfois sa correspondance, avec l'espace plastique produisent un bouleversement des modalités habituelles de lecture, ce qui nécessite de penser à de nouvelles approches incluant une appréhension visuelle et tactile du livre et du poème.

PARTIE 1

LE NOMADISME DU SIGNE DANS LES POÈMES GRAPHIQUES

Introduction

Les expérimentations graphiques d'Henri Michaux, de Christian Dotremont, de Roland Giguère et de Jérôme Peignot sont motivées par le désir de conférer à l'écriture une expressivité dans sa matérialité même, par l'envie de (re)découvrir le signifiant et de développer les significations ou connotations iconiques de la forme du signe scriptural. Afin de réaliser une graphie authentique, singulière et surtout communicative sur le plan plastique, les poètes graphiques expérimentent et renouvellent en permanence les déplacements, les déformations et les déterritorialisations⁶ opérées à l'endroit du signe graphique. Ce faisant, ils souscrivent dans leur pratique plastique-graphique à ce qu'on peut nommer le nomadisme du signe graphique. Avant d'envisager la nature des modifications que subit le signe d'écriture, d'explicitier le nomadisme de la graphie dans le logogramme de Dotremont, dans les idéographies imaginaires de Michaux, dans les poèmes-estampes de Giguère et dans les typoèmes de Peignot, nous essaierons de comprendre le contexte dans lequel la conception de l'écriture et de la poésie des auteurs ainsi que leur pratique plastique de la graphie sont nées. Le cadre artistique, idéologique et philosophique qui est à l'origine de la pensée sur les formes du langage, sur les enjeux de la poésie, de la peinture et de la typographie qu'ont les poètes graphiques doit être pris en compte. En effet, la conception du signe, du poème et des arts de Dotremont, Michaux, Peignot ou Giguère — ce qui constitue le fondement de l'esthétique de

⁶ Nous empruntons ce terme à la terminologie deleuzienne afin de désigner un processus à l'œuvre dans la poésie graphique, qui consiste en un déplacement de la forme et de la fonction du signe graphique, une mise en mouvement de l'expression et du contenu. « Or les formes, de contenu comme d'expression, d'expression comme de contenu, ne sont pas séparables d'un mouvement de déterritorialisation qui les emporte. Expression et contenu, chacun des deux est plus ou moins déterritorialisé, relativement déterritorialisé d'après tel état de forme. [...] Il arrive que les composantes sémiotiques soient plus déterritorialisées que les composantes matérielles, mais aussi bien l'inverse. Par exemple, un complexe mathématique de signes peut être plus déterritorialisé qu'un ensemble de particules ; mais, inversement, les particules peuvent avoir des effets expérimentaux qui déterritorialisent le système sémiotique. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 111.

la poésie graphique — a été nourrie par des rencontres et / ou des collaborations avec des artistes, des écrivains ainsi que par des expériences existentielles, historiques, des voyages, des lectures, une certaine érudition, etc. Ces éléments factuels et contextuels permettent de comprendre les sources et les influences ainsi que la genèse de chacune des pratiques graphiques de Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot, mettent en évidence les préoccupations artistiques, philosophiques qu'ils partagent tout autant que les voies et les formes différentes qu'ils ont empruntées dans la perspective d'une poésie de la graphie.

Chapitre 1. Une genèse du signifiant graphique au carrefour des signes : rencontres et influences plastiques et scripturales des poésies graphiques

1. Les influences calligraphiques et picturales de la graphie imaginaire de Michaux

a) Du rapport au langage aux premières expériences graphiques

Le constat affligeant de l'impuissance des langues occidentales à exprimer visuellement l'essence des êtres et des choses motive le rejet du système phonographique chez Michaux.

Langue d'application, de direction, organisatrices. [...] Destinée à être UNE ADMINISTRATION, où toute conscience va devoir entrer. Maîtresse, la langue couvrira tous les besoins (!) : Ainsi font les tyrannies. Les menottes des mots ne se relâcheront plus. [...] Longtemps innocents les hommes ne voyaient pas où ils étaient menés.

... au stade final de l'abstrait, disposant du pouvoir d'éliminer la réalité et le concret en un instant sans laisser des traces encombrantes, ils usent pleinement de la commodité qui sans doute fit accueillir les langues à écriture consonantique, ou alphabétique plutôt que celles à caractères pictographiques et idéographiques.⁷

L'incapacité de l'écriture alphabétique à suggérer, sa tendance à figer par une description et une représentation non mimétique de la réalité, particulièrement réductrices et normalisatrices, suscitent et avivent le fantasme de Michaux d'une langue directe, d'une écriture immédiate.

Ah! S'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout.⁸

⁷ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1280-1281.

⁸ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 459.

Les premières tentatives de fonder un langage relèvent d'une expérimentation alphabétique : Michaux invente son premier « Alphabet » en 1925, geste réitéré en 1927 par la création d'un autre alphabet intitulé « Narrations »⁹. Le rêve d'une langue qui relie les êtres, quelle que soit leur espèce, est incarné graphiquement par la forme que revêt le signe alphabétique inventé. Les éléments constitutifs des premiers alphabets de Michaux ont un caractère pictographique évident. Le signe est inspiré d'une silhouette d'homme ou d'animal. L'aspect anthropomorphique du signe est produit par la forme des traits qui le composent, puisque, sans être figuratifs, ils esquissent des êtres imaginaires. Les graphies inventées se donnent à lire et à voir comme une évocation du vivant dans la forme même du signe. Michaux évoque à plusieurs reprises le rêve ancestral de l'animal qui parle, d'une communication entre les êtres et les règnes, l'utopie d'un absolu du dialogue et du langage.

Durant les siècles où l'on croyait que ce qu'on avait rencontré en rêve existait réellement en quelque endroit, il devait y avoir des conséquences à ces rêves de bêtes parlantes. Sûrement ils étaient accueillis avec émotion, le rêveur croyant, au réveil, s'être trouvé dans des lieux où les animaux parlaient encore.¹⁰

La quête ontologique qui traverse les poèmes, les récits et les romans de Michaux s'inscrit également dans l'expérience graphique, dans la mesure où le peintre de l'écriture essaie de transposer le vivant dans l'écrire et de rencontrer un état primitif du signe. Jean-Michel Maulpoix évoque le fantasme de découvrir une pré-écriture.

Un de ses premiers textes a en effet pour titre « l'origine de la peinture » : on y découvre le récit d'une scène de chasse et de consommation anthropophagique localisée dans une caverne préhistorique, où viennent se surimprimer à la figure humaine pas encore établie des « becs », des « têtes d'animaux rares » et une « bête très grosse cachée dans une coquille épaisse ». Il s'y formule le vœu d'un état rupestre des

⁹ Véra Mihailovich-Dickman, « Idéogrammes : l'apport de la Chine ou "voie par l'écriture" », *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Anne-Élisabeth Halpern et Véra Mihailovich-Dickman (dir.), Niort, Éditions Findakly, 1996, p. 162.

¹⁰ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, *op. cit.*, p. 459.

signes et d'une double rupture avec l'apparente unité du sujet humain et l'articulation du langage socialisé.¹¹

À travers une esthétique du mouvement, du « déplacement »¹², pour reprendre les mots de Maulpoix, — effectivement, le signe graphique inventé par Michaux est polymorphe, il ne cesse de changer d'aspect et il subit aussi une évolution considérable, selon les expérimentations, les recueils ou les encres —, Michaux propose une graphie qui remue, une écriture nomade. L'écriture transcrit le geste primordial, écoute les pulsions de la main, c'est pourquoi le signe se meut, se cherche, se forme et se déforme. Le signe de nature pictographique, à forte ressemblance avec le hiéroglyphe, évolue en une pseudo-idéographie. Michaux souhaite sortir des mots, créer un signe en marge de l'alphabet. Le désir d'iconicité du signe graphique, l'idéal d'une écriture qui porterait la trace du vivant ainsi que l'affection pour le geste de peinture de l'écriture prédisposent le poète à une affinité avec la calligraphie chinoise.

b) L'initiation asiatique

C'est la découverte de l'Asie, notamment de l'écriture et de la peinture chinoises, qui transfigure substantiellement la pratique de Michaux, qui représente une expérience fondatrice dont les résurgences marquent les recueils de signes graphiques inventés. « [L]e périple en Orient, rêvé très tôt, accompli en 1930-1931 et relaté d'abord dans *Un barbare en Asie* (1933), est d'emblée le voyage idéal, celui qui marque son existence à des titres divers. »¹³

¹¹ Jean-Michel Maulpoix, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », <<http://www.maulpoix.net/deplacement.html>>, consulté le 15 octobre 2011.

¹² *Ibid.*

¹³ Anne-Élisabeth Halpern, « Avant-propos », *Quelques orientes d'Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 6.

L'influence chinoise est manifeste dans la conception scripturale, la pratique calligraphique, la forme de la graphie imaginaire de Michaux ainsi que dans l'intertexte taoïste présent dans les recueils de signes inventés. La passion et l'éloge de l'idéographie, ressentie comme une graphie idéale, président ainsi au « poème-essai »¹⁴ d'inspiration orientale, *Idéogrammes en Chine*. En chinois, « [c]haque mot est un paysage, un ensemble de signes dont les éléments, même dans le poème le plus bref, concourent à des allusions sans fin. »¹⁵ C'est pourquoi, le chinois « aurait pu être une langue universelle »¹⁶, la langue utopique que le peintre des mots ne cesse de rêver et de chercher dans les flux d'encre à l'origine des signes qui peuplent les pages de ses recueils. Pour Michaux, la puissance d'évocation idéographique supplante l'habitude de la représentation, le caractère fécond de l'invocation destitue la prégnance de l'imitation qui caractérise les modalités expressives occidentales. La vertu allusive de l'idéogramme correspond à son désir d'une langue qui porterait la trace de la nature, de l'homme et de l'être en soi, sans relever d'un rapport de mimésis, c'est-à-dire d'imitation.

Comparées à cette langue, les autres sont pédantes, affligées de mille ridicules, d'une cocasserie monotone à faire pouffer, des langues de militaires. Voilà ce qu'elles sont. La langue chinoise, elle, n'a pas été faite comme les autres, forcée par une syntaxe bousculante et ordonnatrice. Les mots n'ont pas été construits durement, avec autorité, méthode, redondance, par l'agglomération de retentissantes syllabes, ni par voie d'étymologie. Non, des mots d'une seule syllabe, et cette syllabe résonne avec incertitude. La phrase chinoise ressemble à de faibles exclamations. Un mot ne contient guère plus de trois lettres. Souvent une consonne noyante (le *n* ou le *g*) l'enveloppe d'un son de gong. Enfin, pour être encore plus près de la nature, cette langue est chantée. Il y a quatre tons en langue mandarine, huit dans les dialectes du sud de la Chine. Rien de la monotonie des autres langues. Avec le chinois, on monte, on

¹⁴ Véra Mihailovich-Dickman, « Idéogrammes : l'apport de la Chine ou "voie par l'écriture" », *Quelques orientes d'Henri Michaux, op. cit.*, p. 163.

¹⁵ Henri Michaux, *Un barbare en Asie, Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 366-367.

¹⁶ *Ibid.*, p. 365.

descend, on remonte, on est à mi-chemin, on s'élance. Elle reste, elle joue encore en pleine nature.¹⁷

La langue chinoise se prête ainsi parfaitement à la poésie, à l'art de l'écriture, c'est-à-dire à la « calligraphie », telle que Michaux l'entend.

Toute langue est univers parallèle. Aucune avec plus de beauté que la chinoise. La calligraphie l'exalte. Elle parfait la poésie ; elle est l'expression qui rend le poème valable, qui avalise le poète.¹⁸

Michaux envisage l'art calligraphique comme un moyen de magnifier le poème dans sa forme même, ce qui ne correspond pas complètement à la pratique des peintres lettrés chinois. D'ailleurs, la sinologue Yolaine Escande préfère l'expression « écriture-peinture » au terme « calligraphie » pour désigner la création des artistes chinois. « Les lettrés parlent d'“écrire” une peinture de préférence à la “peindre” »¹⁹.

Il reste que Michaux perçoit l'unité du geste scriptural-pictural chinois et aspire à en retrouver la dynamique. Perpétuer l'esprit scriptural chinois à travers une peinture de l'écriture d'inspiration calligraphique constitue l'acte de naissance de la poésie graphique chez Michaux.

Le signe imaginaire de Michaux relève de quelques préceptes plastiques, dont certains témoignent de l'assimilation de la culture graphique extrême-orientale : l'élection du geste spontané et de la rapidité du tracé scriptural.

Dans cette calligraphie [...] ce qui suscite l'admiration (en dehors de l'harmonie, de la vivacité, et les dominant) c'est la spontanéité, qui peut aller presque jusqu'à l'éclatement. [...] Ascèse de l'immédiat, de l'éclair²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 361.

¹⁸ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 843.

¹⁹ Yolaine Escande, Philippe Sers, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 83.

²⁰ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 841.

La vitalité insufflée au signe grâce à l'acte pictural inspiré, tel que pratiqué dans la calligraphie chinoise, représente également un des attendus graphiques de l'expérimentation iconique de Michaux. « La main doit être vide afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué. Doit être prête à la moindre impulsion comme à la plus violente. Support d'effluves, d'influx. »²¹ Les vestiges du mouvement — la dynamique du geste — et les traces du vivant recherchés par Michaux dans ses inventions graphiques ne sont pas étrangers à ce qui caractérise l'idéogramme. Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux commente la filiation du signe idéographique à la nature. Michaux désire réaliser une graphie à même d'inscrire la nature et la vie des êtres et des choses et parvenir à un signe ayant une dimension ontologique, tel un idéogramme.

Ce qui, paraissant gribouillis, fut comparé à des passages d'insectes, à d'inconsistantes traces de pattes d'oiseaux dans le sable, continue de porter, inchangée, toujours lisible, compréhensible, efficace, la langue chinoise, la plus vieille langue vivante du monde. [...] Il y eut pourtant une époque, où les signes étaient encore parlants, ou presque, allusifs déjà, montrant plutôt que choses, corps ou matières, montrant des groupes, des ensembles, exposant des situations. [...] Réduits, déformés comme ils sont, ces caractères illisibles à des centaines de millions de Chinois ne leur étaient pourtant pas lettre morte. Tenus hors du cercle des lettrés, les paysans il est vrai les regardaient sans les comprendre, mais non sans ressentir que c'était bien de chez eux, ces lestes signes, parents de toits incurvés, des dragons et des personnages de théâtre ; des dessins de nuages aussi, et généralement des paysages de branches fleuries et de feuilles de bambous qu'ils avaient vus en images auparavant. [...] Si éloigné que soit de l'ancien le caractère nouveau, il peut réanimer l'objet par le mot. Il y est poussé. Son graphisme tente. Sans autre savoir, il suffirait — grâce à ses subtils traits nuancés.²²

Le nomadisme de la forme et du tracé de l'idéogramme imaginaire de Michaux se désolidarise, cependant, de l'héritage calligraphique chinois, dans la mesure où le poète souhaite découvrir, à travers les pulsions graphiques, une écriture personnelle, une graphie

²¹ *Ibid.*, p. 837.

²² *Ibid.*, p. 816-833.

inventée, et non pas sublimer un signe existant, relatif à un système scriptural donné. Sortir de la forme et non pas magnifier la forme.

La Chine vertueuse, occupée d'harmonie, n'aurait pas apprécié le cocasse. [...] Montrer un bel équilibre, un qui soit exemplaire [...] des caractères exempts de déséquilibre, emplis au contraire d'un superbe et nouvel équilibre.²³

Le trait du signe de Michaux n'est pas inféodé au respect de la forme du signifiant ni aux principes d'harmonie et d'équilibre qui caractérisent la calligraphie chinoise ; il relève davantage d'une sérialité, d'une prolifération pluridirectionnelle. La trajectoire graphique du recueil *Par des traits* atteste cette insubordination du tracé et des signes. Les premières pages accueillent des pseudo-idéogrammes, groupés en « folie circulaire »²⁴, qui progressent peu après en rangées déviées de pictogrammes, eux-mêmes transfigurés en séries de traits tachetés. Suit un intermède textuel qui fait place, subséquent, à une graphie abstraite à mi-chemin entre pictographie et idéographie. L'idéogramme imaginaire apparaît plus nettement ensuite, se démultiplie — idéogramme de traits, idéogrammes de points, idéogrammes éclatés dont les éléments structurels sont espacés et déliés —, puis s'impose à la fin du recueil.

Les pages de signes imaginaires réalisées par Michaux ne présentent pas une organisation et une composition similaires à celles qui caractérisent l'espace graphique extrême-oriental. Dans la calligraphie chinoise :

[l]'espace vide qui règne entre les lignes comporte des règles, l'espacement ne doit pas devenir éloignement, le resserrement ne doit pas être promiscuité, comme dans le tissage de la soie, le dessin et le fond doivent parvenir à s'accorder parfaitement.²⁵

Michaux semble plutôt s'adonner à une « [c]alligraphie sauvage »²⁶ dans la mesure où la page est parfois surpeuplée de traits dont l'espacement est irrégulier, de lignes désaxées, de signes

²³ *Ibid.*, p. 849.

²⁴ Henri Michaux, *Cas de folie circulaire, Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Ping Ming Hsiung, « La philosophie taoïste en calligraphie », *Cahiers d'études chinoises*, vol. 8, 1989, p. 131.

qui se contaminent et forment un chaos graphique. En témoignent les pages qui suivent immédiatement l'intermède textuel dans *Par des traits*. L'expansion libre de l'encre et la répétition continue, à l'origine d'un signe inouï et d'expressivité absolue, concourent cependant à une certaine illisibilité du poème graphique — ce qui n'aurait pas cours dans un poème chinois calligraphié.

Jean-Michel Maulpoix évoque la violence faite aux normes scripturales et linguistiques dans « le procès des signes »²⁷ de Michaux :

Les premières « fables des origines » valent déjà comme tableaux arrachés à l'ordre contraignant de la mimesis. D'emblée, c'est un « combat contre l'espace » qui se trouve ainsi engagé. Un double attentat est perpétré, contre l'ordre de la syntaxe et celui de la géométrie. L'oeuvre de Michaux puise dans un univers pré-verbal ou para-verbal les ressources nécessaires à l'opération-déplacement. Qu'il soit littéraire ou plastique, le travail des signes aura pour objectif le déconditionnement.²⁸

Le déconditionnement à l'œuvre dans la quête graphique de Michaux engendre des signes indisciplinés, imprévisibles, nomades et sauvages — non-domestiqués, non-expliqués et non-rationalisés par une logique de la catégorie et de la définition. La tentative de parvenir à une graphie des origines, à un signe à l'état brut, à travers le déconditionnement du geste et de la pensée, manifeste l'attrait pour un imaginaire primitif.

²⁶ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 848.

²⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », <<http://www.maulpoix.net/deplacement.html>>, consulté le 15 octobre 2011.

²⁸ *Ibid.*

c) L'attrait de l'imaginaire primitif

L'esthétique du signe inventé de Michaux se caractérise par une élection du naïf comme mode de découverte de la langue et de la graphie, par une tendance à l'écriture instinctive et une propension à l'animalité. Dans *Par des traits* — dont la prose se constitue comme un essai sur les langues, voire un manifeste graphique des expérimentations scripturales de Michaux — la langue utopique est celle qui relève du besoin, de la pulsion vitale, du primitif et du geste premier.

Une langue sans prétention, pour des hommes sachant qu'ils ne savent pas. Pas vraiment une langue, mais toute vivante, plutôt des émotions en signes qui ne seraient déchiffrables que par la détresse et l'humeur ; signes, dont le manque nous fait vivre maintenant en état de frustration. Après des millénaires, l'envie du signe pictographique, toujours pas disparue. [...] Retour à une opération primitive dont la tentation encore sourde reçoit actuellement une nouvelles impulsion. Signes qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant et développant *une fonction différente* en l'homme, le désaliénant.²⁹

Désaliéner l'homme, c'est-à-dire lui permettre de retrouver un état plus proche de celui de l'animal. L'animalité étant considérée par Michaux comme authentique, instinctive et en harmonie avec la nature. Retour à un imaginaire et à un geste dignes de ceux qui sont à l'origine des dessins préhistoriques ainsi que des pictogrammes et des pétroglyphes des premières civilisations. « Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve. On passe par moins d'intermédiaires et qui ne sont pas vraiment intermédiaires, n'étant point partie d'un langage organisé, codifié, hiérarchisé. »³⁰ La quête du primordial et de l'animal ne se manifeste pas uniquement dans le geste graphique sauvage, mais également dans la peinture de Michaux où vivent de nombreux personnages hybrides. Ainsi, les êtres fictifs qui figurent

²⁹ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1284-1285.

³⁰ Henri Michaux, *Émergences-résurgences, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 550.

dans les dessins et peintures reproduits dans *Émergences-résurgences*. Les visages de ces créatures inventées croisent l'humain, l'animal et le masque, leurs corps sont ceux de mammifères imaginaires. La rêverie ontologique et l'imaginaire du primordial aboutissent à un geste qui s'apparente à l'activité de la vie cellulaire. Le signe de Michaux semble procéder d'une logique de l'organique, dans la mesure où il possède la force de multiplication et de répétition du processus cellulaire. Les dessins mescaliniens participent aussi de cette esthétique de la dynamique cellulaire. La peinture graphique de Michaux incarne le mouvement même du vivant, relève d'une « sauvage éjection »³¹ du signe à l'image du principe vital.

Le goût de l'originaire et du primordial explique l'attrait de Michaux pour les arts premiers et naïfs. Le masque et le totem occupent une place importante dans les arts premiers (Océanie, Afrique, etc.) ; ce qui n'est pas sans rappeler la prédilection de Michaux pour les portraits, les peintures de têtes et de figures qui ne ressemblent pas complètement à des visages humains, qui diffèrent toutes les unes des autres et qui pourtant partagent un air de famille. Les visages-masques peints par Michaux et les portraits ou autoportraits constituent des modalités de la représentation plastique de la figure du sujet. D'ailleurs, le masque — qui est une projection de la face, le sujet voyant à travers lui — n'équivaut pas à l'autoportrait — qui suppose une inversion spéculaire — dans la manière de représenter le visage. Dans un cas, la figure se manifeste selon une modalité expressive, dans l'autre elle est le fruit d'une imitation. Le masque primitif a fortement marqué l'esthétique des avant-gardes, notamment l'avant-garde surréaliste — pensons à la collection d'artefacts primitifs de Breton, à l'utilisation picturale du masque dans les tableaux de Picasso, De Chirico ou Ernst. Nombre

³¹ Henri Michaux, *Paix dans les brisements, Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 999.

d'artistes, dans la première moitié du XX^e siècle, accordent une attention particulière à la culture et à l'art primitifs. Certains d'entre eux ont eu un impact assuré sur les œuvres de Michaux, ainsi que le souligne Nina Parish :

The 1950s witnessed an unmistakably nostalgic interest in childlike and primitive forms of expression, which was shared by many artists, and was directly inspired by the agenda set out by the Surrealists, the experimentation of visual artists such as Miró and the writings of Bataille. [...] It is well known that tribal art and what is described as primitive culture influenced many avant-garde artists, including Pablo Picasso. [...] This fascination was not, however, solely restricted to European artists. Following the Second World War, the American Abstract Expressionists also explored this marginalised form of artistic output.³²

Si Michaux s'est toujours défendu de souscrire à la notion de genre, a toujours refusé d'être rattaché à un groupe ou à un mouvement artistique, quel qu'il soit, il n'en demeure pas moins qu'il a évolué dans un contexte artistique et a fréquenté certains plasticiens ou écrivains, certaines œuvres (picturales, littéraires), dont on perçoit les résurgences dans son imaginaire et sa pratique.

d) Les fréquentations artistiques de Michaux : Klee, De Chirico, les surréalistes

Jean-Michel Maulpoix évoque la genèse de l'œuvre graphique d'Henri Michaux dans sa rencontre avec l'univers plastique de Klee et la peinture métaphysique de Chirico. Ainsi, Michaux perçoit une expression à caractère naïf dans les tableaux de Klee, qu'il admire.

La peinture fut longtemps l'objet des mêmes soupçons que l'écriture. Jusqu'en 1925, Henri Michaux prétend l'avoir détestée. C'est en découvrant Klee, Ernst, puis Chirico, dont les œuvres lui causent une « extrême surprise », qu'il dit avoir désarmé sa haine d'un art qui lui semblait jusque là se contenter de répéter « l'abominable réalité ».³³

³² Nina Parish, *Henri Michaux : Experimentation with Signs*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre ; 302 », 2007, p. 195-204.

³³ Jean-Michel Maulpoix, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », <<http://www.maulpoix.net/deplacement.html>>, consulté le 15 octobre 2011.

L'émotion provoquée par l'imaginaire plastique surréaliste réconcilie Michaux avec la peinture. Le poète admire et commente l'organicité de la ligne des tableaux de Klee dans *Aventures de lignes* (1954).

Quand je vis la première exposition de tableaux de Paul Klee, j'en revins, je me souviens, voûté d'un grand silence. [...] Grâce aux mouvantes et menues modulations de ses couleurs, qui ne semblaient pas non plus posées, mais exhalées au bon endroit, ou naturellement enracinées comme mousses et moisissures rares, ses « natures tranquilles » aux tons fins des vieilles choses, paraissaient mûries, avoir de l'âge et une lente vie organique, être venues au monde par graduelles émanations.³⁴

La réconciliation de Michaux avec le genre pictural, suite de la fascination ressentie lors de la découverte des tableaux de Klee, ne résume pas l'influence du peintre sur son œuvre. La peinture de l'écriture à laquelle Michaux se livre manifeste une conception et une facture du trait proches de la perception et de l'analyse que le poète fait de la ligne picturale de Klee — la force de répétition, la multiplication sans fin, la vitalité cellulaire et la charge poétique du trait-signe.

Les allusives, celles qui exposent une métaphysique, assemblent des objets transparents et des symboles plus denses que ces objets, lignes-signes, tracé de la poésie, rendant le plus lourd léger. Les folles d'énumération, de juxtapositions à perte de vue, de répétition, de rimes, de la note indéfiniment reprise, créant palaces microscopiques de la proliférante vie cellulaire, clochetons innombrables et dans un simple jardinet, aux mille herbes, le labyrinthe de l'éternel retour. »³⁵

Raymond Bellour évoque d'ailleurs à ce sujet « sa dette envers Klee, à qui l'idée d'art brut doit tant »³⁶.

L'univers pictural surréaliste — caractérisé, entre autres, par des compositions où sont systématiquement convoqués des êtres de nature hybride, auxquels se greffe une série d'objets hétéroclites, schématisant ainsi l'illogisme du rêve — inspire Michaux. Dans les peintures et

³⁴ Henri Michaux, *Aventures de lignes*, *Œuvres complètes*, t.2, *op. cit.*, p. 360.

³⁵ *Ibid.*, p. 361-362.

³⁶ Raymond Bellour, « Chronologie », dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, t.2, *op. cit.*, p.13.

les dessins de Michaux il figure des créatures imaginaires qui semblent résulter d'un croisement de l'espèce humaine et des règnes animal et végétal. À cet égard, le personnage de Plume est très emblématique. Les signes inventés de nature pictographique manifestent aussi dans leur forme cette mixité morphologique. Effectivement, certains signes présentent une silhouette humaine associée à une tête d'insecte ou d'animal. La contamination et l'indétermination des genres, des espèces et des choses, qui caractérise l'univers plastique de Michaux, constitue aussi une tangente de l'avant-garde picturale surréaliste — voir les femmes-poupées de Hans Bellmer, *La Poupée* (1937-1938), les arbres anthropomorphes de Max Ernst, *Arbre célibataire et arbres conjugaux* (1940), le pied-chaussure de René Magritte, *Le Modèle rouge* (1935), les êtres fantastiques de Joan Miró, *Intérieur hollandais* (1928). Les personnages présents dans les peintures de Miró partagent des traits communs avec les créatures imaginaires de Michaux — figures dessinées par quelques traits, aux formes relativement épurées, possédant seulement quelques éléments du corps humain, animal ou végétal, représentant des êtres merveilleux, jamais totalement identiques.

Si on ne peut pas réduire l'univers plastique et graphique de Michaux à ces quelques points de rencontre avec la peinture surréaliste, il n'en reste pas moins qu'il est possible de considérer que ses œuvres — aussi singulières et inclassables soient-elles — s'inscrivent dans le contexte artistique de leur époque de production et témoignent des préoccupations esthétiques d'une génération d'artistes. Certaines des orientations de la création plastique de Michaux correspondent effectivement aux fondements du surréalisme. Michaux refuse de se livrer à l'écriture automatique, mais son désir du spontané et du pulsionnel dans le geste pictural s'apparente à un automatisme physique, du corps. En ce sens, il rejoint l'esprit des pratiques du groupe *Cobra*, qui souscrivait à un imaginaire de la matière et à un automatisme

physique. Michaux privilégie une pulsion de la main qui crée un fourmillement de signes au stade primitif, nourrissant ainsi le fantasme d'une pré-écriture.

L'automatisme est de l'incontinence. [...] Breton fait de l'incontinence graphique. Il a vu le nez de l'automatisme ; il y a encore derrière tout un corps. On y arrivera pas de sitôt à ce relâchement complet. [...] On ira plus loin dans l'automatisme. On verra des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues, et bien d'autres choses. [...] Le merveilleux surréaliste est monotone, mais entre le merveilleux et quoi que ce soit, je n'hésite pas. Vive le merveilleux !³⁷

D'une certaine manière, Michaux expérimente dans sa peinture un automatisme du corps et du geste qu'il pousse à l'extrême. L'élection d'une expression désaliénée et déconditionnée favorise un véritable délire graphique et sémiotique. L'invention de signes orphelins (de toute correspondance, de tout référent) s'inscrit dans la continuité de l'expérience hallucinogène de la mescaline, en ce sens qu'elle révèle un imaginaire de la pulsion. L'espace graphique est soumis à des délires « schizoparanoïdes »³⁸, à un pullulement incontrôlé de signes. La répétition frénétique du trait exprime le refoulé de la graphie et manifeste un inconscient de l'écriture. L'instabilité du trait aboutit à une pluralité des types de signes inventés, qui ne relèvent pas nécessairement des mêmes motivations graphiques.

³⁷ Henri Michaux, « Surréalisme », *Premiers écrits 1922-1926, Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 60-61.

³⁸ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 163.

2. Les influences scripturales et picturales dans le logogramme de Dotremont

a) L'éveil de la conscience graphique : familiarité et étrangeté du langage et des signes d'écriture

L'indignation de Dotremont eu égard aux lacunes iconiques de l'alphabet latin ainsi que la frustration quant à l'arbitraire du signe motivent l'expérimentation d'une physique de l'écriture et l'exploration de la matérialité du signe graphique. L'expérience de l'étrangeté de sa propre écriture corrélée à la découverte du potentiel plastique du trait manuscrit et du caractère poétique de la graphie représentent les moments fondateurs de l'éveil de la conscience graphique chez Dotremont.

En 1950, je regarde un de mes manuscrits originaux en transparence et dans un sens vertical (le premier mot tracé apparaissant alors aussi en haut, à gauche) et je constate que mon écriture, mon écriture la plus banale, offre ainsi des traits évidemment orientaux.³⁹

Cette anecdote relatée par Dotremont, qui constitue une des prémisses de l'invention du logogramme, fait écho au contexte dans lequel Vassily Kandinsky a créé la peinture abstraite. C'est en regardant à l'envers un des derniers tableaux qu'il a peint que Kandinsky a l'idée de la peinture abstraite, vers 1910. L'attrait qu'exerce le signe inscrit sur Dotremont donne lieu à des essais graphiques expérimentaux tels que le procédé de Gjon Mili (1953-1954) — pratique performative où un objectif photographique ouvert enregistre les mots que le poète écrit dans l'obscurité, éclairé par une lampe de poche. De 1957 à 1959, Dotremont réalise des «

³⁹ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », 1980, p. 16.

expérimentations graphiques sur les rectangles, sur une exposition imaginaire, sur des ratures, sur des profils de poèmes et sur des lettres considérées dans diverses positions. »⁴⁰

En 1962, Christian Dotremont entreprend ce qu'il nomme les « écritures espacées » — ce qui consiste à écrire, puis réécrire, le même mot dans un lieu et à une date identiques, mais dans un mode de transport varié (avion, bateau, autobus, train, traîneau, à pied). La définition que Dotremont donne des « écritures espacées » — « expérimentations obsessionnelles par le mot ou les mots et anti-obsessionnelles par les formes »⁴¹ — qualifie également le logogramme, dans la mesure où le caractère d'écriture recouvre une singularité dans chaque logographie grâce à un tracé spontané, subjectif et inédit des lettres de l'alphabet romain.

Le geste pictural de Dotremont est intimement lié au sens du mot dans la phrase et dans le poème, au potentiel iconique de sa forme dans la composition du logogramme ainsi qu'au sentiment du scripteur au moment de la création. La réinvention de la graphie du poème propose une version personnelle, naturelle, unique et expressive des mots. Surprendre le mot dans tous ses états à même le flux d'encre, en saisir les connotations iconiques, mettre en scène physiquement sur la page les effets de sens du texte, conférer une spécificité graphique à chaque lettre (selon les caractères qui l'entourent et le mot qu'elle élabore), faire naître la poésie dans et par le signe graphique, dans le mouvement de peinture de l'écriture : telles sont les ambitions de la logogrammation⁴².

⁴⁰ Max Loreau, *Dotremont : Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴² Les termes *logographie*, *logographique*, *logogrammatique* et *logogrammation* se définissent relativement à la pratique du logogramme par Dotremont. Ce que Dotremont nomme *logogramme* c'est sa peinture de l'écriture. Il ne s'agit aucunement de l'acception linguistique du mot, qui désigne, elle, un type de signe. La logographie de Dotremont est sa pratique d'une peinture de l'écriture ; la logogrammation est la création du logogramme ; les adjectifs logographique et logogrammatique se définissent comme ce qui a trait, ce qui est relatif au logogramme de Dotremont.

b) L'héritage du surréalisme et de *Cobra*

Dans le logogramme, il s'agit de réinventer le signe de l'écriture alphabétique. Dotremont entend produire une écriture « exagérée »⁴³, c'est-à-dire qui exagère les signes qui composent l'alphabet latin, mais sans en sortir. Il lui importe de déformer et d'adapter les lettres latines en fonction du sens des mots, de la phrase et du poème, du sentiment du scripteur au moment du tracé ainsi que de l'entourage graphique et linguistique d'un signe, et ce, grâce à une peinture de l'écriture et à un geste spontané, à un automatisme de la main. La pratique logographique de Dotremont manifeste un héritage surréaliste. En l'occurrence, le désir de spontanéité et la non-préméditation de l'œuvre, la propension à la rencontre des arts sur un même support, la primauté de l'expression des désirs et de l'inconscient, la quête d'un art originaire, d'inspiration primitive et naïve, etc., sont des aspects de cette filiation. Le logogramme s'inscrit également dans la lignée de la conception surréaliste du langage, dans la mesure où il tend à découvrir, par un geste non-prémédité, une graphie qui débusque des significations nouvelles, qui laisse place à une approche inédite des mots, de l'écriture. André Breton exprime la nécessité d'un usage spontané, non-réfléchi et surréaliste du langage afin de découvrir la profondeur des mots, les ressources de la langue.

Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste. [...] S'écouter, se lire n'ont d'autre effet que de suspendre l'occulte, l'admirable secours. [...] Les mots, les groupes de mots qui se suivent pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n'est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir — et elle intervient. Non seulement ce langage sans réserve [...] ne me prive d'aucun de mes moyens, mais encore il me prête une extraordinaire lucidité et cela dans le domaine où de lui j'en attendais le moins. J'irai jusqu'à prétendre qu'il m'instruit et, en effet, il m'est arrivé d'employer surréellement

⁴³ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée, Traces, op.cit.*, p. 16.

des mots dont j'avais oublié le sens. J'ai pu vérifier après coup que l'usage que j'en avais fait répondait exactement à leur définition.⁴⁴

De la même manière, d'une déformation arbitraire et spontanée de la matière graphique, de la forme des mots émergent une écriture nouvelle, une signification nouvelle. L'association de « deux réalités distantes »⁴⁵ n'est plus uniquement sémantique et tropique dans le cas du logogramme, elle opère physiquement, dans la matérialité et la plasticité du *graphein*. Dotremont ne souhaite pas sortir de la langue, fuir les mots, mais bien les approfondir, se les réapproprier afin de rendre visible leur valeur, leur sens et leur réalité plastique. Il explore sur le plan graphique la pensée surréaliste du langage.

Dotremont emménage à Paris en 1941, quelque peu après le départ de Breton pour les États-Unis, et fréquente alors le groupe surréaliste parisien. Par la suite, dès 1947, Dotremont n'a de cesse d'approfondir et de dépasser les orientations du surréalisme. La première rupture avec le surréalisme français de Breton est la fondation du *surréalisme révolutionnaire* avec les surréalistes bruxellois, suite d'une série de réunions étalées entre avril et juin 1947, à Bruxelles. Seeger, Dotremont et Bourgoignie, entre autres, élaborent et signent le manifeste *Le Pas de quartier dans la révolution!*. Le mouvement belge s'étend aux sphères poétiques parisiennes : Arnaud, Jaguer rejoignent le groupe ainsi que des artistes québécois séjournant en France, tels que Riopelle, Leduc ou Dumouchel. Le *surréalisme révolutionnaire* souhaite approfondir la pratique de l'écriture automatique, considérant que l'automatisme psychique libère l'inconscient mais pas la main et le geste. Selon Dotremont, l'image poétique ne peut activer sa fonction révolutionnaire seulement si sa logique est disloquée, sur le plan

⁴⁴ André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 46-47.

⁴⁵ Pierre Reverdy dans André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 50.

linguistique mais aussi au niveau graphique. Le programme du *surréalisme révolutionnaire* constitue un prélude à la fondation de Cobra. « Le phénomène *Cobra* procède de la *turbulence* surréaliste (jusque dans son opposition parfois véhémence à ce qu'était le mouvement surréaliste à la fin des années quarante — mais il s'agit là d'une relation œdipienne, dont il serait aisé de déterminer les causes). »⁴⁶

Rassemblement nordique d'art expérimental, *Cobra* s'inscrit dans la filiation de la peinture *abstraite-surréaliste* danoise, des imaginistes suédois et du groupe expérimental néerlandais *Reflex*.

L'invention du sigle *Cobra* est due à Christian Dotremont, la dénomination suivant de quelques jours la création de ce collectif expérimental, le 7 novembre 1948, à Paris (et contre Paris), par le peintre Asger Jorn, côté Danois, (COpenhague), Dotremont et Noiret, côté belge (BRuxelles), et les peintres Appel, Corneille et Constant, représentants du groupe *Reflex* néerlandais (Amsterdam).⁴⁷

Le mouvement est progressivement rejoint par d'autres artistes belges, danois, suédois, néerlandais — Pierre Alechinsky, Serge Vandercam, Pol Bury, Hugo Claus, Jean-Michel Atlan, Mogens Balle, Jan Cox, Carl-Otto Hulten, Anders Österlin, Carl-Henning Pedersen, Reinhoud, Théodore Koenig — et s'internationalise. Les expositions accueillent des peintres allemands, espagnols, français, anglais, tchécoslovaques, indonésiens, américains, mexicains ou québécois. Ainsi, Léon Bellefleur et Albert Dumouchel participent à la *Deuxième Exposition Internationale d'Art Expérimental Cobra* à Liège, en 1951. L'internationalisme entre en concordance avec l'éthique de *Cobra*, qui conçoit sa pratique à travers un idéal collectif, un projet de vie et de société et souhaite que la pratique artistique s'inscrive au cœur de la vie quotidienne, que cette dernière s'intègre à l'art. « Le vrai peintre ne met pas la vie au

⁴⁶ Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1997, p. 145.

⁴⁷ *Ibid*, p.147.

vestiaire quand il entre dans le quadrilatère du tableau, il y entre avec sa vie. »⁴⁸ L'art doit aussi être accessible à tous et constituer un facteur de rassemblement social. *Cobra* revendique l'intrication de l'invention poétique et de l'action politique, qui trouve son écho dans la pensée communiste et la philosophie marxiste.

L'idéal collectif et l'esprit de partage président aussi le processus de création adopté par les membres de *Cobra*. En effet, il s'agit d'opérer une fusion entre les arts, de réaliser dans une parfaite indistinction création poétique et picturale, de produire des œuvres à quatre mains pour lesquelles peintre et poète composent ensemble simultanément, spontanément, sur le même support, avec des outils et des médiums communs. La dynamique de *Cobra* c'est l'expérience, une expérimentation formelle permanente qui suit « [l]a règle d'or de la spontanéité matérialiste. »⁴⁹ L'imagination de la matière préside à la création selon un désir profond de manifester un automatisme physique, relatif au corps, explicitant la nature, et pas uniquement restreint au psychisme. Le groupe manifeste des affinités avec la conception bachelardienne d'un imaginaire de la matière et privilégie une découverte par la matière. Les dessins d'enfants, l'art naïf ou populaire, la mythologie et l'art primitif scandinaves et celtiques constituent aussi des modèles esthétiques, des sources d'inspiration pour *Cobra*. Les productions de *Cobra* sont toujours des œuvres bicéphales, qui recouvrent des formes diverses : il peut s'agir de peintures-mots, dessins-mots, céramiques-mots, gouaches-mots, collages-mots, sculptures-mots ou plus précisément de *boues* et *bouologismes* — c'est-à-dire des sculptures en argile travaillées à la main par le plasticien et sur lesquelles le poète grave simultanément des mots.

⁴⁸ Christian Dotremont dans Pierre Descargues, *Cobra Singulier pluriel - les œuvres collectives 1948-1995*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1998, p. 16.

⁴⁹ Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 146.

Les fondements de la pratique et de l'esthétique de *Cobra* sont à l'origine du logogramme de Dotremont, se poursuivent à travers son expérience graphique. Après l'époque *Cobra* et à travers l'invention du logogramme (1962), Dotremont perpétue l'inspiration scandinave, un imaginaire de la matière, un automatisme de la main, une symbiose verbale-picturale afin de réaliser la poésie et d'exprimer la langue dans sa dimension graphique. Il explore les mots dans la matière même de l'encre et de la neige (dans le cas du logoneige), il confond la gestuelle de l'écrire avec celle du peindre, il souscrit aux préceptes de spontanéité et d'expressivité. Il ne recherche pas une relation illustrative entre le sens du mot et la forme qu'il prend, une fois logographié.

Bien que le logogramme ne relève pas d'une esthétique comparable à celle de la peinture abstraite-surréaliste danoise — qui est une des influences initiales de *Cobra* —, il présente souvent une certaine abstraction quant à sa forme. Si la logographie naît du désir de lutter contre l'abstraction de la langue, elle peut néanmoins présenter une abstraction sur le plan plastique. Le recours au dessin, plus précisément à la peinture, permet un geste déconditionné, libéré du carcan de la forme, du tracé normatif et codifié de l'écriture auquel la main du scripteur et de l'écrivain, voire de l'écrivain, est soumise. Le passage par une abstraction de la forme permet une expressivité plastique et visuelle, perdue ou du moins fortement altérée dans les lettres de l'alphabet latin, c'est-à-dire dans la graphie occidentale. La peinture de l'écriture de Dotremont a pour origine — au-delà d'une volonté intermédiaire — le rêve d'une graphie totale, qui communique le sens, les sentiments et les sensations du scripteur. Le logogramme constitue la dernière étape d'une réflexion sur le langage, d'une expérimentation de l'écrire, autrement dit une tentative poétique-plastique de répondre à ce qu'on pourrait nommer la crise du graphique chez Dotremont.

c) L'inspiration scandinave

Dotremont lie, en partie, l'invention du logogramme à la découverte et à l'esthétique du paysage en Laponie, à l'attachement qu'il ressent pour l'environnement et à la culture nordiques, scandinaves. Dotremont évoque le paysage lapon, étroitement lié à l'invention logographique, à l'aide de traits et de traces restitués et métaphorisés par le tracé logogrammatique — qu'il s'agisse d'empreintes animales ou humaines dans la neige, de traces de traîneau, de la silhouette fluette des arbres défeuillés, des stries ou des courbes présentes sur la surface neigeuse, des strates de glace, etc. Le vide de la page vierge qui inscrit le logogramme est assimilé à l'espace vide du désert de glace lapon.

Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas des logogrammes ; je ne ferais rien du tout.⁵⁰

L'imaginaire logographique est également nourri par la fascination pour les runes que Dotremont découvre en 1951, à Silkeborg, sur une pierre. L'alphabet runique⁵¹ — qui a transcrit diverses langues germaniques à partir du III^e siècle de notre ère jusqu'au XIV^e siècle⁵² — a pu notamment être utilisé en Scandinavie à des fins divinatoires. Les runes étaient destinées à élaborer des mots, mais certaines d'entre elles avaient un nom et une signification spécifiques, qui permettaient de les employer, indépendamment de leur valeur de signe linguistique, comme symboles, dans des invocations aux dieux de la cosmogonie Viking. Dans

⁵⁰ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, *Traces*, op. cit., p. 21.

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

⁵² Lucien Musset, *Introduction à la runologie*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque de philologie germanique », 1965, p. 19.

leur utilisation symbolique, les runes pouvaient présenter un certain hermétisme, des formules incompréhensibles même une fois déchiffrées. Cette illisibilité a marqué la lecture de Dotremont de la pierre runique de Silkeborg, à travers laquelle le poète percevait un non-sens essentiel, une obscurité du signe révélatrice d'une profondeur. Le sens étymologique du terme *rune* — ce qui a trait au secret, au mystère, au chuchotement —, fréquemment mis en relation par les philologues avec l'usage divinatoire, peut également connoter la rune comme une écriture du silence, à diffusion restreinte, en opposition à la parole et à sa dimension publique⁵³. L'expressivité spécifiquement graphique, le caractère intimiste, l'ambivalence sémiotique et la plurivocité qui caractérisent les runes coïncident avec l'esprit graphique du logogramme — le logogramme présentant une graphie personnelle, parfois indéchiffrable, aux signes ambigus et à la plasticité manifeste, mais au sémantisme riche. L'inspiration nordique, qu'il s'agisse des traits du paysage lapon ou de la ligne énigmatique et silencieuse des runes, a suscité la révolution graphique du logogramme.

d) Le rapport d'attraction-répulsion à l'orientalisme et aux autres systèmes d'écriture

Les caractéristiques de l'Occident graphique sont assimilées à un accident — « *[o]ccident de parcours* », tel que suggéré dans ce logogramme — et sont conséquemment rejetées par la pratique logographique. Mais, se manifestent parallèlement des résonances avec d'autres systèmes scripturaux, que ce soit relativement au processus de production, au geste scriptural, à l'organisation spatiale de la page, à la nature du tracé ou aux applications et conceptions de l'écriture.

⁵³*Ibid.*, p. 145.

Bien que Dotremont effectue une écriture au pinceau, à l'encre de Chine, selon un geste qui s'apparente à celui d'un calligraphe, l'inspiration logographique n'est pas de nature strictement orientale ni spécifiquement calligraphique. Dotremont ne souscrit pas à la dimension ornementale de la calligraphie arabe, car il ne souhaite pas magnifier la graphie. Son désir d'une *scription* spontanée, d'une écriture investie d'une certaine vitalité rejoint davantage l'esprit de l'écriture-peinture extrême orientale, c'est-à-dire chinoise ou japonaise.

Ce n'est pas la calligraphie que je veux. On ne doit pas raffiner l'écriture. Mais trouver une écriture naturelle, spontanée. L'Oriental cherche une perfection. Nous voulons quelque chose de plus direct. Ne pas faire de jolies choses mais des choses vivantes... Écrire une seule fois, mais de toutes nos forces.⁵⁴

Le geste logogrammatique procède d'une peinture de l'écriture, spontanée et unique, comme c'est le cas dans l'art calligraphique chinois ou japonais, à la différence près que Dotremont ne se soumet aucunement à des règles qui déterminent la posture du corps, la tenue du pinceau, aux codes d'un style graphique et ne s'astreint pas à une régularité dans le tracé, à une exécution contrôlée du signe. En ce sens, le logographe s'inscrit en marge de la pratique calligraphique extrême-orientale. « Dotremont sortira de la typographie et de la calligraphie de plusieurs façons ».⁵⁵

Il reste que Dotremont a observé les ressources plastiques de l'encre et du pinceau dans la pratique calligraphique contemporaine, très libre et inventive, du groupe Bokubi, à l'occasion de la réalisation avec Pierre Alechinsky du film *Calligraphie japonaise* (1955)⁵⁶ — ce qui a, entre autres, conditionné la démarche de peinture de l'écriture. S'il existe effectivement une concordance de la logographie avec l'approche scripturale et la conception

⁵⁴ Christian Dotremont, dans Max Loreau, *Dotremont : Logogrammes*, op. cit., p. 36.

⁵⁵ Michel Sicard, « La poésie visuelle de Dotremont. Le logogramme entre calligraphie et anti-calligraphie », dans *Christian Dotremont, multiple à l'infini* (Actes du colloque de Montpellier), Catherine Soulier (dir.), Montpellier, Université Paul Valéry, 2004, p. 212.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 208.

picturale japonaises, chinoises ou même avec l'inventivité verbale de la langue arabe, ainsi que le suggère G. A. Bertrand⁵⁷, le logogramme ne s'inscrit pour autant pas en parfaite adéquation avec une filiation calligraphique chinoise ou arabe. La présence orientale dans les logogrammes de Dotremont relève davantage de correspondances ponctuelles et non d'une influence absolue, directe et revendiquée qui donne lieu à une réappropriation et à une adaptation, tel que c'est le cas dans les expérimentations graphiques de Michaux.

La révolution graphique du logogramme procède réellement d'un bouleversement généralisé de l'espace graphique.

Une des caractéristiques de la forme graphique c'est de tendre à disposer les termes en rangées et en colonnes, c'est-à-dire linéairement et hiérarchiquement, de manière à assigner à chaque élément une position unique qui définit sans ambiguïté et en permanence sa relation aux autres.⁵⁸

Dans le logogramme, la ligne scripturale est délinéarisée, l'interligne est supplanté par l'entremêlement et la contamination des phrases et des mots, la marge est déterritorialisée et la lettre est transfigurée grâce à un tracé spontané, inouï, qui laisse libre cours au naturel et à l'exagération. Les conventions du système écrit sont subverties grâce à une peinture de l'écriture, à la fluidité et la volubilité de l'encre conjuguées à l'amplitude graphique du pinceau. Spontanéité du geste et nomadisme des manifestations graphiques du signe constituent les orientations logogrammatiques essentielles visant à révolutionner l'alphabet et, ce faisant, à réaliser une expressivité totale de l'écriture.

Le logogramme manifeste donc des influences graphiques et artistiques diverses — la conception du langage et la valorisation de l'inconscient et de la spontanéité du surréalisme français, l'automatisme physique du *surréalisme révolutionnaire*, les peintures-mots et

⁵⁷ Georges A. Bertrand, « Christian Dotremont, un Lapon en Orient », dans *Christian Dotremont, multiple à l'infini*, op. cit., p. 87.

⁵⁸ Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. 133.

l'imaginaire de la matière de *Cobra*, l'esprit graphique des runes scandinaves, les caractéristiques plastiques du paysage lapon — qui déterminent les tendances esthétiques que Dotremont a suivies dans son expérimentation de la graphie.

3. L'héritage typographique et plastique dans les livres d'artiste Erta de Giguère

a) La formation à l'École des arts graphiques de Montréal : apprendre la typographie avec Arthur Gladu et Albert Dumouchel

L'aventure graphique de Giguère débute au moment de son inscription à l'École des arts graphiques de Montréal, en 1948.

Je m'inscrivis à l'École des arts graphiques en 1948. J'écrivais des poèmes, je lisais comme un forcené, je découvrais le surréalisme, *Refus global* venait de paraître. Je me souviens qu'à la question du formulaire d'admission *pourquoi les arts graphiques ?*, je répondis : pour l'amour du livre. Déjà le désir était défini et infini : je voulais faire de l'édition, imprimer.⁵⁹

La passion de l'édition, l'attrait pour la matérialité du livre guident non seulement le geste plastique de Giguère, mais également sa vocation poétique. Comme pour Michaux où peinture et poésie ne représentent pas deux pratiques indépendantes l'une de l'autre, typographie et édition opèrent dans la continuité de l'écriture et de la peinture chez Giguère. Il s'agit de faire les mots et de graver les images dans une dynamique du continuum graphique, de découvrir une expression polymorphe. Giguère confirme cette filiation du mot à l'image et vice-versa quelques années plus tard lorsqu'il réalise ses premiers livres d'artiste.

⁵⁹ Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, 1982, p. 100.

J'étais possédé par une nouvelle écriture. De l'âge de la parole, je passais à l'âge de l'image et pour moi il n'y avait là nulle abdication, nulle rupture ; je disais — et je dis encore — les mêmes choses, autrement. Cet univers qui sur la feuille maintenant devenait visible était bien le même qui hantait mes poèmes. Et je vais toujours ainsi du poème au dessin, à la peinture ; du mot à la ligne, à la couleur, pour dire et pour voir et pour *donner à voir*.⁶⁰

L'édition à laquelle est formé Roland Giguère — et qu'il pratique par la suite dans toutes ses productions Erta — est de nature artisanale. Les professeurs de Giguère à l'École des arts graphiques sont des artisans graveurs et typographes qui pratiquent également la peinture. Le savoir-faire éditorial qu'ils transmettent à leurs étudiants ne réside pas seulement dans l'initiation à des techniques, à un métier, mais également dans l'apprentissage d'un geste créatif et artistique dans la conception et la fabrication du livre.

Le livre devait s'apprendre de A à Z. Une première année passée en reliure, aux presses et en typographie, devait nous permettre de choisir ensuite notre spécialité ; pour moi, ce fut la typographie que j'entrepris avec, pour maître, Arthur Gladu. Métier complexe, exigeant, mais métier intelligent comme la lettre et sinueux comme la langue. Comme j'écrivais déjà, j'étais dans mon élément ; de la plume je passais au plomb. Puis, avec Albert Dumouchel, je commençai à m'ouvrir les yeux sur l'architecture de la page, sur la couleur, sur la gravure, sur la peinture aussi.⁶¹

Ainsi, Giguère apprend à réaliser l'édition et la typographie avec le regard du plasticien. Il s'agit de construire la page du livre comme une composition picturale, de constituer le livre en songeant à ses volumes, ses formes et ses dimensions, à l'image d'une sculpture — surtout dans le cas de la fabrication de livres-objets. La connaissance des techniques de l'imprimerie, de leur potentiel plastique ainsi que le désir de créativité dans la fabrication du livre sont les prémisses des Éditions Erta. Avant que Giguère ne fonde la maison d'édition en 1949, il participe à la revue réalisée à l'École des arts graphiques par les étudiants et les professeurs. Arthur Gladu et Albert Dumouchel, à l'origine du lancement de la revue *les Ateliers d'arts*

⁶⁰ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Parcours ; 1 », 1978, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*, p. 100.

graphiques, suscitent un esprit d'expérimentation graphique, d'avant-garde de l'édition. « Arthur Gladu et Albert Dumouchel formaient un tandem qui tranchait sur l'ensemble des autres professeurs par leur dynamisme résolument moderne et même révolutionnaire en ce milieu d'enseignement plutôt conformiste. »⁶² La revue *les Ateliers d'arts graphiques*, en accueillant des textes d'écrivains, des dessins de peintres, des gravures issues du travail des lithographes ainsi que des compositions typographiques des artistes typographes, se présente comme le fruit d'un travail de collaboration. La réunion des arts et des pratiques ainsi que l'expérience d'un faire en commun caractérisent le *modus operandi* d'une avant-garde. *Les Ateliers d'arts graphiques*, avant-garde graphique qui familiarise Roland Giguère avec un certain type d'édition et inscrit la fondation des Éditions Erta dans la continuité des aspirations esthétiques et de la facture artistique de la revue.

C'est à ce moment que parut *les Ateliers d'arts graphiques*, une revue luxueuse — la première du genre au Canada — utilisant tout l'arsenal des compétences et des techniques disponibles de l'École. Le numéro 1 étant un numéro fantôme (à l'état de maquette), c'est le numéro 2 qui sortit des presses en 1947, tiré à 1 500 exemplaires et imprimé par les élèves de l'École. René Garneau écrit alors dans *le Devoir* : « C'est avec ce bel album (*sic*) que nous pouvons saluer la naissance de l'édition de luxe au Canada de langue française. » [...] La typographie était réalisée par Arthur Gladu : une mise en page forte mais élégante, avec une utilisation marquée de caractères sans sérif (bâtons) qui témoignait d'un grand souci de modernité. Alors que j'étais toujours étudiant, le numéro 3 suivit en 1949, ce fut le dernier. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer les poètes Gilles Hénault, Éloi de Grandmont, Jean Léonard et les peintres Pellan, Bellefleur, Mousseau qui défilaient dans le bureau / atelier de Dumouchel pour y discuter de leur collaboration à la revue.⁶³

L'édition artisanale, artistique et collaborative que propose la revue *les Ateliers d'arts graphiques* est une première au Canada, que la maison Erta perpétue ensuite par la publication de livres d'artistes, de recueils à caractère intermédial. « *Les Ateliers d'arts graphiques* furent un heureux mélange d'œuvres de poètes et peintres de renom ainsi que de travaux d'élèves

⁶² Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *op. cit.*, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 101

(textes, reliures, gravures, typographie) souvent naïfs, mais qui annonçaient déjà une main-d'œuvre qualifiée dans les métiers du livre. »⁶⁴ Les livres mixtes que Roland Giguère réalise aux Éditions Erta, à partir de 1949, manifestent un attachement avéré du poète à l'égard d'une pratique artisanale du livre, des traditions du métier d'imprimeur et du patrimoine typographique, mais aussi un désir d'expérimentation graphique et de réinvention de l'objet livre.

b) La fascination pour les classiques de la typographie : l'élection du caractère d'imprimerie Garamond

Roland Giguère ne dissocie pas la poésie de l'édition, en ce sens où la tâche du poète s'accomplit autant dans la réalisation matérielle de la graphie et du livre que dans la création verbale mentale du texte. Le contact matériel avec le livre appartient aussi au geste d'invention littéraire, selon Giguère.

Le livre est une passion, autant pour celui qui l'écrit que pour ceux qui le composent, l'impriment, le relient et, parfois, le lisent. Il est certain qu'il y a là une magie de la lettre et de l'encre qui se déploie sur le papier, entre les vergeures, en filigrane, dans les marges mêmes. [...] J'ai toujours été intrigué par un écrivain qui ignore comment son livre a vu le jour, qui n'a jamais tenu entre ses doigts un caractère de fonderie et senti l'odeur de l'encre autrement qu'en ouvrant son premier exemplaire livré par l'éditeur. Le typographe est au cœur du texte : c'est lui qui fait le passage entre le manuscrit et le livre ; il est le maître des lettres.⁶⁵

L'amour du caractère de fonderie, la connaissance des familles de caractères typographiques et la conscience de leur implication dans l'acte de création poétique amènent la pratique du

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

poète à se confondre avec celle du typographe chez Giguère. Avec les Éditions Erta, le poète est artisan de son livre et la poésie naît aussi dans le geste manuel d'édition.

Pour Roland Giguère, le travail plastique et le choix du caractère typographique participent activement du sens du poème. Les procédés graphiques créent des effets poétiques et le contenu sémantique verbal interagit avec l'énoncé visuel élaboré par la connotation, la mise en scène et la plasticité des caractères typographiques.

Ainsi, adopter le caractère Garamond pour le recueil *J'imagine* s'avère particulièrement significatif. Ce caractère, inventé à la Renaissance par Claude Garamond, incarne, dans l'histoire de la typographie, l'harmonie et la perfection de la lettre imprimée. C'est ce que souligne Giguère :

Quand vers 1530, Claude Garamond cisela ses poinçons, il ne savait sans doute pas qu'il venait de créer un des plus purs chefs-d'œuvre de la typographie : le caractère parfait dans ses pleins et ses déliés, dans sa noblesse et sa rigueur. Caractère qui ne sera jamais dépassé mais repris et redessiné au cours des siècles jusqu'à nos jours.⁶⁶

L'élection du caractère Garamond s'accorde avec le choix des matériaux constitutifs du livre d'artiste *J'imagine*, c'est-à-dire notamment un vélin d'Arches — papier de grande qualité, utilisé pour les estampes et les livres d'artiste. À travers ces orientations typographiques et éditoriales, Giguère semble renouer avec la tradition du livre d'artiste de l'École de Paris, connue pour réaliser des livres à tirage limité et d'édition luxueuse. Bien que le poète-typographe se soit toujours défendu de faire des livres de riche facture, le caractère somptueux de l'objet fait écho à une tradition de l'édition du « beau livre ». La couverture du recueil *J'imagine* est particulièrement recherchée — habillée d'un velours bleu roi sur lequel est apposée une plaque de cuivre qui présente une gravure du titre — et confère d'emblée au livre

⁶⁶ *Ibid.*

une apparence fastueuse. Les choix de composition et de fabrication du livre rejoignent le dessein poétique, dans la mesure où le raffinement matériel de l'objet résonne avec les développements thématiques du texte. Le poème évoque la défense de valeurs en péril (l'amour et la liberté) sous le joug d'une tyrannie :

[J]'imagine / mais c'est la vérité que j'imagine / avec la rose et la cétoine /
l'abeille et le tyran mélancolique / vos suppliques inutiles roulaient / dans la
vasque de notre espoir / nous avons le rouge en tête / nous étions fous aussi /
mais fous de nos amours / fous de notre liberté / et pour ne pas crier / nous
écrivions sur nos murs / des lettres voyantes / en capitales éclairées.⁶⁷

L'oppression, suggérée par la métaphore vampirique — « notre sang / était votre lait quotidien / que vous suciez / jusqu'à la lie / nos lendemains étaient sans jour / tant cette nuit nous pesait »⁶⁸ —, est repoussée par la puissance de l'imaginaire, de la vision intérieure qui porte à l'amour et à la liberté. L'isotopie de la nuit, d'une force de l'ombre, recouvre une connotation spécifique dans les œuvres de Giguère. Antoine Boisclair précise à ce sujet que, dans certains de ses poèmes, l'allusion au noir exprime une angoisse et fait référence à la Grande Noirceur⁶⁹ : « Pour un poète ayant vécu la “ Grande Noirceur ”, il est vrai que l'obscurité recèle une signification particulière »⁷⁰.

Le pouvoir du noir est pluriel et ambivalent dans l'esthétique poétique et picturale giguérienne, il peut symboliser la voie de la clairvoyance, de l'exploration de la conscience et être source de l'imagination, de la créativité ou représenter le désespoir et la pesanteur. Dans *J'imagine*, l'évocation du noir revêt une valeur négative. Si la mention d'une nuit qui opprime

⁶⁷ Roland Giguère, *J'imagine*, Montréal, Éditions Erta, 1976, non paginé.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ La Grande Noirceur désigne une période de l'histoire du Québec, qui s'étend de 1945 à 1959, soit de la fin de la Seconde Guerre Mondiale à la Révolution tranquille, et qui correspond au second mandat du premier ministre du Québec Maurice Duplessis (1944-1959). L'expression « Grande Noirceur » fait référence au conservatisme, à la rigidité sociale et politique et à la censure qui ont caractérisé cette époque au Québec. La liberté d'expression des intellectuels et des artistes a été fortement réprimée pendant cette période.

⁷⁰ Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, p. 240.

ne constitue pas une référence explicite au duplessisme, on peut néanmoins percevoir l'expérience d'une censure ou quelque résurgence du fléau de la « Grande Nuit »⁷¹ — le poème témoigne du besoin urgent d'une liberté d'expression. En ce sens, le pronom « nous », qui ne possède pas de référent précis dans le contexte phrastique, renvoie à une communauté sous le joug d'une main de fer, sans liberté et sans possibilité de parole — ce qui peut faire écho à la situation des artistes québécois pendant la Grande Noirceur. L'oppression est contrée par le rêve (« j'imagine »⁷²) de l'amour fou et de la liberté absolue ainsi que par l'exutoire de l'écriture. Giguère suggère que la voie de la liberté est médiatisée par la voix du poète voyant, notamment à travers la référence à Rimbaud — « les lettres voyantes »⁷³ en écho à *La lettre du Voyant* — et à Éluard — les « capitales éclairées »⁷⁴ font allusion à *Capitale de la douleur*. Ainsi que le souligne Jean Royer : « La poésie, Roland Giguère l'a rencontrée chez Éluard puis Michaux. [...] La découverte du surréalisme le fait écrire. »⁷⁵ La rencontre du surréalisme est à l'origine du geste d'écriture, mais aussi, en continuité, de celui de l'édition. « La découverte des surréalistes a amené Giguère à écrire et, peu après, à publier. »⁷⁶ Les références à Rimbaud et Éluard manifestent donc que la poésie et l'imaginaire surréaliste forment un rempart contre la tyrannie.

L'utilisation du Garamond, caractère typographique noble, s'accorde avec le sens du poème qui exprime les idéaux d'un homme, d'une génération d'artistes et d'un peuple. Ainsi que le précise Henri Meschonnic, la typographie relève du texte :

⁷¹ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 76.

⁷² Roland Giguère, *J'imagine*, op. cit.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Jean Royer, « Préface », dans Roland Giguère, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo. Poésie », 1991, p. 9-10.

⁷⁶ Richard Giguère, « Un surréalisme sans frontières ; Les Éditions Erta », *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex libris, GRÉLCQ, 1989, p. 61.

[L]a typographie n'est pas isolable, [...] elle participe de, et réalise, chaque fois, comme la syntaxe, le lexique, ou l'intonation (son symétrique oral, jadis exclu du sens comme « supra-segmental » par des linguistes), un ensemble théorique-pratique qui accomplit à la fois un statut du langage et un effet de sens.⁷⁷

Inscrire et donner à voir les mots dans un certain caractère typographique constitue un énoncé visuel qui interagit avec le discours spécifiquement verbal, produit un effet poétique et crée du sens. L'attachement aux valeurs sûres de la typographie et la capacité de Giguère à reconnaître les qualités du dessin d'un caractère d'imprimerie sont des faits qui permettent de comprendre la portée des choix typographiques et éditoriaux qui élaborent sa poésie graphique. La prédilection pour une facture artisanale du livre ainsi que l'attention importante accordée aux orientations typographiques des recueils publiés à Erta sont nécessairement liées à la conscience aiguë de Giguère de la richesse du patrimoine typographique et des ressources des procédés d'impression.

c) La rencontre des avant-gardes typographiques grâce à la collaboration à la revue *les*

Ateliers d'arts graphiques

La poésie du Québec entre, en 1944, dans une phase nouvelle. On voit surgir des œuvres d'équipe. Alfred Pellan illustre des poèmes d'Alain Grandbois ; Gabriel Filion illustre des poèmes de son ami Carl Dubuc et Jacques de Tonnancour illustre des contes de Réal Benoît. Apparaissent aussi des œuvres de collaboration, édités par les *Cahiers de la file indienne*, dirigés par les poètes Gilles Hénault et Éloi de Grandmont. Les recueils qu'ils publient sont illustrés par Alfred Pellan, Charles Daudelin et Jean-Paul Mousseau. Enfin, une revue est lancée, *les Ateliers d'arts graphiques*, qui associe la poésie à la peinture, la gravure et la sculpture. Le sommet est atteint avec le *Refus global* où tous ces arts se retrouvent avec, en plus, le théâtre et la danse. Ensuite

⁷⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 304.

viennent les très belles éditions de la maison Erta, de Roland Giguère, où se retrouvent plusieurs des grands noms de la poésie, de la peinture et de la gravure du Québec.⁷⁸

C'est dans la participation aux activités de publication de la revue des *Ateliers d'arts graphiques* que Roland Giguère, alors étudiant à l'École des Arts graphiques de Montréal, se familiarise avec, d'une part, une pratique éditoriale avant-gardiste, expérimentale, fondée notamment sur l'interaction des arts — poésie, peinture, typographie, gravure, sculpture, photographie — et une utilisation artistique des moyens d'impression et de fabrication du livre, et, d'autre part, avec un savoir-faire de collaboration, une création à quatre mains, sous le signe du collectif. Ces deux aspects de l'édition telle que pratiquée à la revue *les Ateliers d'arts graphiques* constituent non seulement les principes fondateurs de la maison Erta, mais demeurent extrêmement actifs tout au long de l'existence d'Erta.

Albert Dumouchel, directeur de la revue, chargé de la direction artistique, et Arthur Gladu, chargé de la direction technique, proposent « un important cahier d'art »⁷⁹, une édition innovatrice. L'apprentissage de Giguère ne se limite pas au savoir-faire classique du métier de typographe, mais consiste également en une sensibilisation à l'inventivité graphique, en une appréhension plastique et artistique des procédés éditoriaux ainsi qu'en une fréquentation de l'avant-garde typographique. Ainsi, Giguère se familiarise avec la typographie et l'esthétique graphique du Bauhaus.

L'influence du Bauhaus était fortement présente, Dumouchel lui-même, en peinture, démarquait Paul Klee alors que Gladu, en typographie, suivait une tradition germanique, forte et rigoureuse. Nos travaux reflétaient évidemment ces courants modernistes.⁸⁰

⁷⁸ André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, coll. « Typo », 1986, p. 124-125.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁰ Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta, *op. cit.*, p. 100.

Roland Giguère a souvent évoqué ce qu'il devait sur le plan artistique, esthétique et technique à l'aventure des *Ateliers d'arts graphiques*. Mais, il souligne également l'enrichissement qu'a représenté la revue étudiante *Impressions*.

La revue *Impressions*, elle, ne contenait aucune collaboration extérieure. [...] Une grande liberté nous était cependant laissée dans la création de la maquette, le choix des caractères et les gravures sur linoléum qui accompagnaient les textes. La revue *Impressions* offrait vraiment un lieu idéal d'expérimentations des possibilités typographiques.⁸¹

D'une part, l'implication dans la réalisation des revues *les Ateliers d'arts graphiques* et *Impressions* encourage Giguère à innover dans ses productions typographiques, sérigraphiques, lithographiques, etc. D'autre part, le désir de Giguère d'une édition révolutionnaire, de facture collective et intermédiaire naît dans la participation à la revue *les Ateliers d'arts graphiques*, qui est le lieu de rencontre avec les principaux artistes qui collaborent par la suite aux Éditions Erta — tels que Hénault, Bellefleur, Mousseau, Dumouchel, Beaudin, Pellan, Ouvrard, etc. Ainsi, Giguère publie *Totems* de Gilles Hénault, en 1953, puis un recueil de dessins de Léon Bellefleur, en 1954 ; Jean-Paul Mousseau, Albert Dumouchel, Jean-Pierre Beaudin et Alfred Pellan illustrent un certain nombre de livres qui paraissent à Erta, Pierre Ouvrard crée régulièrement les reliures. La mention de ces quelques noms n'est pas exhaustive et ne rend pas compte de l'ensemble des collaborations entre artistes plasticiens, écrivains et artisans graveurs, typographes et relieurs aux Éditions Erta. Mais, cela souligne la continuité entre le travail réalisé à la revue *les Ateliers d'arts graphiques* et l'activité qui a eu lieu à la maison Erta ainsi que la perpétuation d'un faire en commun et d'un esprit d'avant-garde.

⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

**d) Erta ou l'édition expérimentale au confluent de la « turbulence surréaliste »⁸² :
relations avec la peinture automatiste québécoise, *Phases et Cobra***

Les expériences éditoriales du laboratoire Erta débutèrent dès 1949, dans la continuité des productions collectives intermédiaires lancées par la revue *les Ateliers d'arts graphiques*, auxquelles Giguère a participé, aux côtés de ses professeurs et amis artistes Albert Dumouchel, Arthur Gladu, Léon Bellefleur, Alfred Pellan, Jean-Paul Mousseau, Gilles Hénault, Éloi de Grandmont. À travers la fondation des Éditions Erta « ou l'invention d'un modèle éditorial »⁸³, Roland Giguère a été « l'instigateur d'un élan sans pareil dans la création du livre d'artiste au Québec »⁸⁴. L'inventivité graphique de ses productions Erta manifeste que « [l]e livre cesse d'être uniquement un texte et se transforme en objet. »⁸⁵ La recherche d'une iconicité, d'une plasticité et d'un relief du livre, d'une poésie physique, nourrit une investigation artistique des techniques et des outils de l'édition, ainsi que le suggère Giguère.

Mes premières préoccupations plastiques furent d'ordre graphique. Depuis mes études à l'École des Arts Graphiques de Montréal, les procédés d'impression sont pour moi non seulement des recherches expérimentales, mais de véritables moyens d'expression.⁸⁶

Créer une expérience et une expression de la matière à travers les moyens de l'imprimerie est inédit, puisque la tentative d'exploiter de manière créative et artistique les procédés d'impression pour réaliser un poème, une graphie matériellement signifiante est sans précédent au Québec. Mais cette démarche s'inscrit aussi complètement dans les orientations esthétiques du *surréalisme révolutionnaire*, notamment dans la même veine que les pratiques

⁸² Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 145.

⁸³ Catherine Morency, *L'atelier de L'âge de la parole. Poétique du recueil chez Roland Giguère*, Montréal, Les Herbes bleues, coll. « Le dire », 2006, p. 13.

⁸⁴ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, p. 65.

⁸⁵ Sylvie Bernier, *Du texte à l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 263.

⁸⁶ Roland Giguère, « 18 print-makers », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2, mars / avril 1961, p. 104.

— elles, strictement plastiques et littéraires, en revanche — du groupe *Cobra*, qui cherche un automatisme physique, un imaginaire de la matière.

À propos de sérigraphie, nous avons fait à Montréal, en 1956-57, une expérience fort intéressante. Jean-Pierre Beaudin et moi-même, avons entrepris aux Éditions Erta une édition de sérigraphies originales de dix peintres montréalais. La plupart d'entre eux ignoraient tout de ce procédé, et furent souvent pris de panique devant certaines difficultés techniques. Ils devaient tenir compte des limites du procédé. Cette discipline les obligeait à oublier leur métier de peintre, à « penser » une œuvre dans son ensemble, puis la décomposer par impressions, couleur après couleur, tenir compte des superpositions, des transparences, etc... Les résultats furent probants, plusieurs furent enchantés de l'expérience ; ces sérigraphies, forcément différentes de leur peinture, leur apportaient, aux témoignages de quelques-uns, des éléments nouveaux.⁸⁷

Roland Giguère réalise des livres d'artistes à Erta, qui prennent en compte la physique du lire, dans la continuité d'une physique de l'écriture — telle qu'expérimentée par le *surréalisme révolutionnaire* et *Cobra*, notamment dans la recherche d'une imagination de la matière, d'un inconscient physique et d'un automatisme de la main suivant « [l]a règle d'or de la spontanéité matérialiste »⁸⁸.

Les poètes qui gravitent autour des éditions Erta, comme Roland Giguère et Claude Haeffely, sont plus étroitement reliés encore au mouvement surréaliste international. Comme ses amis peintres et graveurs (Léon Bellefleur et Albert Dumouchel) et même avant eux, Giguère se joint aux mouvements surréalistes-révolutionnaires *Cobra* et *Phases de l'art contemporain* pour ensuite participer à l'Exposition surréaliste de New York. [...] Trois expositions de Roland Giguère en France (1961-62) sont préfacées par le poète Édouard Jaguer, celui-là même qui avait été le principal porte-parole des surréalistes-révolutionnaires. [...] En poésie, Roland Giguère, Claude Haeffely et Théodore Koenig sont cependant les seuls dont les poèmes paraissent dans les revues des milieux surréalistes étrangers telles que *Cobra*, *Boa*, *Edda*, *Phantomas* et *Phases*. Giguère collabore même à la publication de *Phases*.⁸⁹

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 146.

⁸⁹ André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, op. cit., p. 521-522.

L'implication de Roland Giguère dans les activités de publication et d'exposition du groupe *Cobra* est significative : il partage un certain nombre de points de vue et de pratiques avec les groupes nés de la « turbulence surréaliste ».

La propension du *surréalisme révolutionnaire* à explorer l'imaginaire de et dans la matière résonne avec l'investigation et l'élaboration giguériennes d'une physique du lire, où les sens du lecteur sont sollicités pour appréhender pleinement la fiction présentée. Giguère expérimente toutes les formes — codex, *volumen*, planche de gravure, etc. —, tous les formats — de l'éminemment grand (tableau) à l'extrêmement petit (livret) —, toutes les matières et tous les matériaux possibles — crayon, encre, peinture, bois, velours, papier, cuir, métal, tissu, pierre, etc. — dans la réalisation du livre à Erta. Mais, si les expérimentations de l'objet et de la matière livresques sont multiples, riches en inventivité, la facture du livre n'est pas luxueuse. Au contraire, Giguère évoque une fabrication artisanale, rudimentaire et pauvre du livre.

Faits de bouts de ficelle, de chutes de papier, de retailles, d'erreurs et de repentirs, tous ces recueils avaient, bien sûr, un aspect artisanal. De l'édition expérimentale avec des « moyens de fortune ». Édition confidentielle aussi puisque ces ouvrages étaient tirés à une vingtaine d'exemplaires que j'offrais aux amis et aux plus aimants.⁹⁰

Cet art pauvre, spontané, brut rappelle la démarche créative du groupe *Cobra*, dont les membres réalisaient des œuvres à partir de matériaux simples (argile, peinture, couleurs primaires, papier journal, etc.) et souhaitaient inscrire leur travail dans la vie quotidienne, faire de l'art une pratique accessible à tous. Ainsi, en août 1949, ils réalisent des décors dans une maison de Bregnerod (à proximité de Copenhague). Les artistes du groupe ainsi que leurs proches ornent les murs de peintures. Tout le monde prend les pinceaux : peintres, poètes, enfants et épouses des artistes. Cette œuvre manifeste le désir d'une collaboration totale et

⁹⁰ Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta, *op. cit.*, p. 103.

montre que l'art peut être une œuvre commune et pas seulement l'œuvre d'un artiste reclus dans son atelier, en prise avec sa seule subjectivité. L'expérience se renouvelle en novembre 1949 dans une maison de Jutland. Appel, Constant et Corneille effectuent un certain nombre de peintures murales. Sur l'encadrement d'une porte, figure la phrase suivante : « Entrer ici, c'est vivre. » La place de l'art est ailleurs que dans les cimaises des galeries, et donc plutôt sur les murs éphémères de ce lieu de vie. La création collective est une des valeurs essentielles de *Cobra*.

Giguère rejoint aussi cette expérience de l'art communautaire avec Erta, ainsi qu'il l'écrit dans « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta ».

C'est en 1949 que j'entreprends le premier ouvrage des Éditions Erta : *Faire naître*. Ce recueil comprenait vingt-deux poèmes (que je n'ai jamais repris) avec quatre sérigraphies originales de Dumouchel. Il fut tiré à cent exemplaires, imprimé in-plano sur un banal papier offset avec un emboîtement réalisé par Jean Larivière. Ce premier livre fut une belle aventure de jeunesse et un bon travail d'apprentis-typographes. Nos cours terminés, Conrad Tremblay, Gilles Robert et moi allions un peu flâner dans le quartier, lire à la Bibliothèque Saint-Sulpice (aujourd'hui la BN) puis, après un sandwich et un café pris au restaurant du coin, nous retournions à l'École à l'heure du cours du soir pour y réaliser nos projets élaborés durant le dîner. Avec l'accord tacite du chef d'atelier Roch Lefebvre et celui d'Arthur Gladu, nous pouvions ainsi disposer de quelques heures par semaine pour travailler exclusivement à notre livre. Conrad Tremblay composait les maquettes et, tous les trois, nous composions les poèmes soit à la main, soit en Ludlow.⁹¹

Quand Giguère mentionne les débuts d'Erta, on comprend qu'il n'avait ni atelier, ni employés, mais seulement les locaux de l'École des Arts graphiques de Montréal disponibles le soir — plus tard, il crée également le soir avec ses amis dans l'imprimerie du patron pour lequel il travaille, avant d'avoir enfin son propre atelier des années après — et la contribution amicale, la collaboration entre artistes comme « main d'œuvre » (quand bien même il serait approprié de désigner ainsi cette aventure artistique collective).

⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

Autre similarité entre le surréalisme de Giguère et l'approche du groupe *Cobra*, celle des idéaux politiques et idéologiques. La philosophie marxiste qui marque l'état d'esprit de *Cobra* et l'importance accordée à l'engagement politique entrent en résonnance avec l'idéal politique de Giguère, avec ses convictions souverainistes, avec son désir d'agir pour un Québec libre.

Tout est à savoir s'il faut choisir *entre* changer le monde et changer la vie. Giguère, disciple et ami de Jaguer, n'est pas le meilleur exemple d'un surréalisme non aligné. Chez lui plus que chez tout autre au Québec le surréalisme a oscillé entre « éviter de [...] dévier sur le plan apolitique, où il perdrait tout son sens historique, ou s'engager exclusivement sur le plan politique, où il ne réussirait qu'à faire pléonasme ».⁹²

Autrement dit, la voie adoptée par Giguère a été celle que *Cobra* a aussi mise en œuvre, à savoir révolutionner par l'art. La révolution des formes et du langage permet d'agir sur les consciences, de transmettre les idéaux politiques, sociaux et humanistes à travers la matière et l'imaginaire du poème, du tableau et des sérigraphies. Exprimer sans dire explicitement, suggérer plutôt que dépeindre, métaphoriser et poétiser plutôt qu'écrire un pamphlet. En ce sens, Giguère rejoint aussi les principes des automatistes québécois et notamment ceux qui sont évoqués dans le manifeste *Refus global*, qui prône la révolution des arts dans l'art et qui ne souscrit à aucun parti politique.

André G. Bourassa précise les relations entre le surréalisme québécois, l'automatisme québécois, le *surréalisme révolutionnaire* et *Cobra*.

Les Automatistes ne furent pas les seuls à se situer dans la ligne du surréalisme au Québec. La vie qui entoure les *Ateliers d'arts graphiques*, les Éditions Erta aussi bien que des personnages comme Richard, Ferron et Pouliot, ressortit à sa manière — mais dans une mesure plus restreinte — à un certain surréalisme parent de celui des Automatistes qui, eux, rejetèrent toute adhésion à un parti, par fidélité à *Rupture inaugurale* et à *Refus global*. Surréalisme côtoyant, dans une certaine mesure, le surréalisme-révolutionnaire de *Cobra*.⁹³

⁹² André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, op. cit., p. 352.

⁹³ *Ibid.*, p. 396.

Ce qu'affirme André G. Bourassa est d'autant plus vrai concernant Roland Giguère que ce dernier a eu des contacts directs avec le groupe *Cobra* et a participé à leur côté à des activités éditoriales ainsi qu'à des expositions.

Un autre mouvement, plus diffus, est lancé dans l'entourage de Pellan, mouvement qui part d'une exposition-manifeste, *Prisme d'yeux*, en 1948, pour se retrouver ensuite avec *Cobra* et avec *Phases* et aboutir à la participation de Québécois comme Jean Benoît, Roland Giguère et Mimi Parent à l'exposition conjointe de *Phases* et du *Surréalisme international* en 1960-1961, à New York.⁹⁴

Les orientations artistiques des Éditions Erta ainsi que l'esthétique poétique, plastique et graphique des livres d'artiste et recueils écrits et fabriqués par Giguère sont nourries des rencontres et des croisements avec les surréalisme et automatisme québécois, avec le *surréalisme révolutionnaire* et *Cobra*. Si la pensée d'un signe et d'une expression mixte et hybride, issue de plusieurs médiums, techniques, formes, pratiques et langages trouve son origine au carrefour de la « turbulence surréaliste », les œuvres graphiques de Giguère explorent et incarnent le signifiant graphique d'une manière et selon un *modus operandi* singuliers et uniques.

4. Les filiations poétiques et typographiques du typoème de Peignot

a) La curiosité initiale quant au passage de l'abstraction du langage au concret de la lettre de plomb.

Jérôme Peignot naît dans une famille de typographes et d'imprimeurs, connus depuis le XIX^e siècle. Fils de Charles Peignot, directeur de la fonderie Deberny et Peignot, il manipule

⁹⁴ *Ibid.*, p. 518.

très tôt des plombs typographiques — ce qui l'intrigue énormément — et expérimente la forme des lettres. Dès son jeune âge s'amorce un questionnement sur la matérialité de l'écriture. Des années après, Peignot exprime sa fascination, alors enfant, pour l'abstraction de l'écriture et son interrogation sur les modalités du passage de la graphie du concret à l'abstrait.

La sensibilité à la typographie et à son potentiel poétique, la conscience des formes de la graphie et la connaissance des caractères d'écriture se précisent et s'approfondissent lorsque Jérôme Peignot effectue sa scolarité, en 1946, à l'École Estienne, institution de référence pour l'apprentissage du métier de typographe. Il poursuit ses recherches et réflexions sur l'histoire de l'écriture, sur les signes graphiques, à travers la publication d'ouvrages qui retracent l'évolution des formes scripturales de l'Antiquité à nos jours, tels que *De l'écriture à la typographie*, en 1967, ou *Du calligramme*, en 1978. Plusieurs essais sur la graphie et les signes typographiques suivent : *Du chiffre* (réédité en 1982, publié une première fois en 1969), *Du trait de plume aux contre-écritures* (1983), *Moïse ou la preuve par l'alphabet de l'existence de Iahvé. Petit essai d'épigraphie polémique* (1988, réédité en 2005), *Petit traité de la vignette* (2000), *Les jeux de l'amour et du langage* (réédité en 2009, publié une première fois en 1974). Entretemps, en 1982, Peignot passe un doctorat d'État dont le sujet est « De la calligraphie latine ». Entre 1981 et 1991, il donne à la Sorbonne un cours sur l'écriture et la typographie.

Peignot, qui manifeste une passion évidente dans ses essais pour la question de l'invention de l'écriture et de son évolution, explore de manière pratique, créative et plastique l'héritage visuel et iconique des premiers signes, le caractère concret des balbutiements de la graphie, à travers l'invention de la typoésie.

Jérôme Peignot explique dans un entretien : « L'écriture est née d'une obsession : véhiculer le concret. On a commencé par dessiner des images avec les pictogrammes

ou les hiéroglyphes puis, peu à peu, on y a associé des sons qui ont pris le pas sur l'image, faisant passer le tout du concret à l'abstrait » et précisément Peignot a « cherché à revenir à une écriture pictographique ». Avatar du calligramme, la typoésie est un retour au concret contre l'abstraction du signe, une quête sur le lien entre signifiant et signifié. En quoi la forme d'une lettre recèle-t-elle un sens propre ? Quelle est la motivation d'un signe ? La poésie visuelle et concrète travaille la langue dans ce désir de retrouver ou d'accéder à l'union du sens et de la forme l'exprimant, la langue de l'Eden.⁹⁵

Peignot s'attache à réduire la fracture entre une graphie initialement concrète et l'abstraction de l'écriture à présent. La typoésie naît de la conviction suivante : la graphie, les lettres, les signes typographiques peuvent véhiculer un sens dans leur forme en soi, par leur iconicité. C'est d'ailleurs pourquoi Peignot récuse certaines théories de la linguistique telles que celles de Todorov.

Dans sa contribution à un ouvrage savant intitulé *Sémantique de la poésie*, Todorov intervient d'une manière fracassante dans la question qui nous occupe, laquelle selon lui, serait vieille de deux mille ans. Tout à trac, il écrit : « Il est impensable qu'une suite graphique ou sonore ressemble (ou soit contiguë) à un sens. » Je prétends le contraire ! Sans doute, les lettres de notre alphabet se réfèrent-elles à des sons de sorte que seul le langage préside à l'agencement de nos mots. Il n'empêche, on est en droit de se demander si l'arbitraire seul a présidé à la configuration graphique de notre langue. Plus ou moins consciemment, ceux qui l'ont forgée n'ont-ils pas cherché à ce qu'un lien graphique demeure entre le signifiant et le référent ? En d'autres termes : pour atteindre à l'élaboration d'un « tableau étymologique du monde » (ambition d'Isodore de Séville), ne serait-on pas bien inspiré de poursuivre ses investigations plus avant encore et de trouver l'étymologie graphique des êtres et des choses ?⁹⁶

Ce propos de Jérôme Peignot révèle que le fondement de la typoésie est la question du cratylisme.

On connaît le problème du *Cratyle* : placé entre deux adversaires, dont l'un (Hermogène) tient pour la thèse dite conventionaliste (*thései*) selon laquelle les noms résultent simplement d'un accord et d'une convention (*sunthèkè kai homologia*) entre les hommes, et l'autre (Cratyle) pour la thèse dite naturaliste (*phusei*), selon laquelle chaque objet a reçu une « dénomination juste » qui lui revient selon une convenance

⁹⁵Philippe Barrot, « Typoèmes », *La Quinzaine Littéraire*, n° 1, 15 juillet 2004, p. 11.

⁹⁶Jérôme Peignot, *Typoèmes : poésie visuelle*, Paris, Seuil, 2004, p. 12.

naturelle, Socrate semble d'abord soutenir le second contre le premier, puis le premier contre le second.⁹⁷

Pour Peignot, la quête de la signification à travers les formes de la graphie, dans et par le signifiant lui-même, représente le moyen de concrétiser l'écriture alphabétique, car dès l'instant où le caractère d'écriture fait sens en soi, immédiatement, par l'image qu'il véhicule, sans un référent sonore, l'écriture est concrète, transparente en quelque sorte. D'ailleurs, dans la préface de son dictionnaire typoétique intitulé *Le Petit Peignot*, le poète explicite le besoin de concrétiser la graphie, de faire ressortir les analogies et correspondances visuelles latentes dont elle regorge et qui constituent une nouvelle dimension signifiante, non-équivalente aux sens connus, communs.

Si j'ai décidé de proposer ici l'esquisse d'un dictionnaire, c'est pour démontrer qu'enfin il est parfaitement possible sinon de faire passer toute la langue du côté des images du moins d'y faire basculer des pans entiers de notre vocabulaire. Mieux encore, travaillant à ceci, j'ai fini par prendre conscience que, la plupart du temps, le fait, avec eux, de dessiner ce à quoi les mots se réfèrent fait déboucher sur bien plus que la vision, disons prosaïque, de leur référent. Elle met au jour un sens auquel jusqu'alors personne n'avait encore songé à faire un sort. Dans les meilleurs moments, il est indéniable, en effet, que ce langage-là parle tout seul, révélant une véritable face cachée du réel.⁹⁸

L'investigation du sens des formes de la graphie emprunte la voie de la typographie. En effet, Peignot fait ressortir l'iconicité des lettres et la signification du signe en soi en revisitant le patrimoine typographique. Il laisse la parole au plomb typographique et crée un discours du caractère d'écriture. Il met en scène l'histoire des formes de l'écriture, l'évolution, les valeurs et les phases de la typographie. C'est aussi pourquoi, en parallèle de ses expérimentations typoétiques, de son travail d'écrivain, il s'attache à défendre avec conviction, à travers un engagement infaillible, le patrimoine de l'Imprimerie Nationale de France, et se bat pour que

⁹⁷ Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 11.

⁹⁸ Jérôme Peignot, *Le Petit Peignot*, Paris, Éditions des Cendres, 1996, p. 8.

l'héritage typographique soit conservé, diffusé, enseigné et promu dans la culture contemporaine.

b) Connaissance, défense et préservation des trésors de plomb de l'Imprimerie Nationale de France

Jérôme Peignot manifeste une connaissance très importante de la typographie, mais aussi du milieu de l'imprimerie. Outre le fait qu'il est issu d'une grande famille de typographes et qu'il ait fréquenté l'École Estienne, il a eu des contacts multiples avec le monde de l'édition et de l'imprimerie. En effet, il a travaillé pendant plusieurs années dans l'édition (dans les services de fabrication, puis de rédaction et de lecture, pour différentes maisons d'édition). Peignot ne s'engage pas uniquement dans la défense du patrimoine typographique, il s'implique aussi dans la lutte pour les droits sociaux de la profession de typographe et d'imprimeur.

Ainsi, en 1965, alors qu'il travaille au Reader's Digest, il organise, en tant que délégué du Comité d'entreprise, une grève contre la suppression d'une prime. Les salariés ont gain de cause, mais Peignot est licencié après 13 ans de service. Cette expérience aboutit au roman *Grandeur et misère d'un employé de bureau*, publié aux éditions Gallimard, en 1965. En 1968, il mène un combat pour faire valoir les droits sociaux des écrivains en prenant part à l'occupation de la Société des gens de lettres. À la suite de quoi, il fait partie des auteurs qui fondent l'Union des écrivains. Il devient aussi, en 1972, président du Front des artistes plasticiens.

Peignot lutte aussi activement pour démocratiser le patrimoine de la typographie et pour rendre accessible à tous l'histoire de l'écriture, qui relève de l'Histoire de l'humanité. En

1982, son engagement lui vaut d'être l'instigateur d'une Commission interministérielle sur le graphisme et la typographie, présidée par le Ministre de la culture, Jack Lang. À la suite de quoi Peignot rédige un rapport intitulé *L'apprentissage de la lecture et de l'écriture dans l'enseignement public*. En 1996, il est chargé de mission sur l'écriture (son apprentissage, son histoire et ses techniques) par Jack Lang, alors Ministre de l'Éducation nationale.

Enfin, à partir de 2000, il s'engage contre le démantèlement de l'Atelier du Livre de l'Imprimerie nationale de France et la dispersion de son patrimoine typographique. Il dénonce les mauvaises conditions de conservation et d'entreposage des plombs des caractères typographiques, certains datant de la Renaissance. Il lance une pétition qui réunit 25 000 signatures de professeurs d'université, chercheurs, conservateurs, intellectuels, savants, etc., français et étrangers. Il écrit et publie dans *Le nouvel observateur* une « Lettre ouverte à Nicolas Sarkozy » pour attirer son attention sur le péril qui menace ce patrimoine national.

Il est une part essentielle de notre patrimoine national qui mérite d'autant plus votre attention qu'à elle seule elle résume tout ce qui caractérise notre civilisation française : l'Atelier du Livre de l'Imprimerie nationale. Il s'agit d'un ensemble unique au monde. À l'héritage exceptionnel de ses collections, dont les plus anciennes remontent à François I^{er} — poinçons et caractères, gravures sur bois et en taille-douce, vignettes, fers à dorer, soit au total plus de 500 000 pièces —, il allie l'essentiel des métiers d'art qui composent l'histoire de l'imprimerie et de ses techniques : gravure de poinçons, fonte de caractères en plomb, composition manuelle et mécanique, impression typographique, lithographie sur pierre, taille-douce et phototypie. Nos compositeurs orientalistes disposent en outre des fabuleux trésors accumulés au fil des siècles [...] ...ce sont au total 72 écritures et plus de 50 langues du monde qui peuvent être composées avec les caractères historiques de l'Imprimerie nationale. À cet ensemble il faut adjoindre une bibliothèque historique de 30 000 ouvrages, dont la plupart sont d'une valeur inestimable.⁹⁹

La typoésie de Peignot s'inscrit donc dans un projet global de sauvegarde, de diffusion et de mise en valeur de l'écriture, de la typographie et de leurs richesses. C'est aussi ce qui explique son amour pour les chefs d'œuvres de la typographie, pour les caractères d'écriture

⁹⁹ Jérôme Peignot, « Lettre ouverte à Nicolas Sarkozy », *Le nouvel observateur*, 13-19 décembre 2007, p. 130.

classiques tels que le Garamond ou le Baskerville. Comme Roland Giguère, en amoureux des trésors de la typographie, Jérôme Peignot nourrit une grande admiration pour le caractère Garamond. Il précise, dans *De l'écriture à la typographie*, que le *Garamond* exprime grandeur et noblesse et, à ce titre, est digne des plus grands textes littéraires. Dans *Typocédaire*, à la lettre G, figure le mot « Garamond », accompagné de la définition suivante : « De tous il est celui qui mérite davantage d'être couché dans le plomb. »¹⁰⁰ Chaque nom de caractère typographique présent dans *Typocédaire* est défini non pas par sa caractérisation morphologique, définition habituelle, mais selon un jeu de mots, une métaphore ou une périphrase qui fait référence à ce que peut donner à penser ou à voir sa forme, son nom ou l'utilisation qui en est faite. Chacun des caractères typographiques convoqués dans le dictionnaire de Peignot est inscrit dans sa propre police. La mise en abîme typographique manifeste ainsi visuellement la spécificité de chaque caractère, ce qu'approfondit la définition ludique de Peignot.

À l'inverse, Peignot déplore les simplifications, voire les détériorations, de la typographie dans le passage à des médiums et des usages de masse, tels que ceux de l'ordinateur et de la publicité.

Les publicitaires sont en train de passer insensiblement des lettres de la typographie en plomb aux lettres-transfert. Jusqu'où va se poursuivre la glissade ? Cela aurait pu être un bien. L'ennui c'est que, vendues sous forme de pochettes-surprises, ces nouvelles lettres sont souvent d'un authentique néant typographique. Qui, il y a seulement vingt ans, aurait osé imaginer qu'on puisse parler d'un Garamond Extra ou non Bold ? Un caractère se juge à son œil, non à sa généalogie. Et pourtant manipuler un « plomb » qui ne pèse pas plus que des ailes de papillon eût dû donner des ailes.¹⁰¹

¹⁰⁰ Jérôme Peignot, *Typocédaire ou le dictionnaire des lettres*, Paris, L'Équerre, 1981, p. 88.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 5.

Peignot s'indigne aussi de la pauvreté formelle des caractères typographiques récemment inventés — les lettres simplifiées et épurées créées par le Bauhaus ne suscitent pas un grand enthousiasme chez le typoète.

En effet, à force de s'être si remarquablement et si longtemps fait oublier, elle [la typographie] a fini par passer à l'as. Aujourd'hui, négligée, elle se fait trop souvent remarquer par sa laideur. On en vient même à espérer que celle-ci est allée si loin que la situation ne peut plus que se redresser. Déjà, certains signes l'attestent dont le retour aux empattements, apanage du dernier-né de la grande famille des Elzéviennes : le Sully-Jonquières de Mendoza tout récemment repris en lettre-transfert.¹⁰²

Peignot réfléchit et s'exprime sur l'impact des changements de la typographie sur l'écriture. Ses recueils de typoèmes ne se réduisent pas à des jeux visuels avec la typographie, ils ont une dimension réflexive puisqu'ils commentent leurs propres modalités. Le discours sur les formes de l'écriture est omniprésent, en filigrane des livres de typoésie. En l'occurrence, *Typocédaire* est un dictionnaire typographique où il est question de réfléchir et d'expérimenter le lien entre l'écriture, la typographie et la lecture. Peignot soumet au lecteur une certaine approche de l'écriture et de la graphie à travers ses expériences typoétiques. Dans le premier chapitre, nommé « dictionnaire des lettres », est proposée à chaque lettre de l'alphabet une courte fable dont l'un des personnages porte le nom d'un caractère typographique. Suit un chapitre intitulé « Bons et mauvais caractères », où Peignot redéfinit les caractères d'imprimerie d'une manière ludique. Le troisième chapitre, intitulé « Restons-nous en famille ? », présente et commente la classification des familles typographiques. Le titre du dernier chapitre, c'est-à-dire « À vous de jouer », constitue une adresse au lecteur. Peignot y propose un alphabet inachevé exposant plusieurs versions graphiques d'une lettre. L'invitation finale à l'expérience typographique rejoint le propos initial de l'auteur.

¹⁰² *Ibid.*, p. 6-7.

Avec ce mot typocédaire, contraction de typographie et de abécédaire, j'ai cherché à accréditer la thèse selon laquelle les apprentissages de la lecture (et de l'écriture) et celui de la typographie doivent aller de pair au point qu'un seul et même terme les stigmatise tous ensemble. Or, en matière de connaissance typographique, le B.A BA, c'est connaître le nom des caractères.¹⁰³

Le typoème s'inscrit donc dans un dispositif pluriel et polymorphe d'observation, de réflexion et d'expérimentation de la graphie par la voie typographique. Il est encadré par un discours sur l'évolution de l'écriture et se place dans la continuité d'une esthétique visuelle du poème, initiée par les pratiques artistiques avant-gardistes du XX^e siècle.

c) L'héritage des expériences poétiques de la typographie et des expérimentations typographiques du langage : les constructivistes russes, Michel Leiris, Cassandre et le Bifur

La typoésie de Peignot s'élabore dans la continuité de l'héritage visuel, typographique et poétique qu'ont laissé nombre de poètes et de plasticiens du XX^e siècle. Le premier mouvement de Jérôme Peignot, en matière de typoèmes, fut de publier une anthologie des expériences typographiques de la poésie.

L'ouvrage *Typoésie*, l'anthologie de la poésie visuelle que j'ai bâtie, comporte des typoèmes, tant des poètes qui ont lancé ce mouvement dans la mouvance des événements de 1968 : Gomringer, Pignatari, les frères de Campos... que des œuvres peu connues, voire non encore portées à la connaissance du public, de Cassandre, Leiris, Matisse, Man Ray, Zwart et quelques autres. [...] Le succès de *Typoésie* m'a incité à aller de l'avant. Ayant fait mes premières armes dans cet ouvrage, j'ai éprouvé un grand plaisir à composer ces « mots-images ». Il m'a assuré du bien-fondé de l'entreprise. C'est la raison pour laquelle je me suis décidé à essayer de devenir à mon tour un poète « concret ».¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁴ Jérôme Peignot, « De la typoésie », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Texte / Image », n° 7, 2003, p. 166.

Jérôme Peignot explicite lui-même sa filiation avec les pratiques visuelles et plastiques de la poésie et précise sa place dans l'histoire de la poésie visuelle. Il souhaite reprendre, poursuivre ainsi qu'approfondir, innover et dépasser les recherches et expériences de ses prédécesseurs.

Après Claudel, il y eut la poésie visuelle, forme poétique à part entière qui, apparue en Allemagne dans les années 20 où elle s'est appelée « Konkrete Poesie », a pris le nom de « Visuale poesia » en Italie et de « Spatialisme » en France. Sous ces diverses appellations, chaque fois, il s'est agi pour des poètes mais aussi des typographes, des plasticiens et même des musiciens, de s'introduire entre le visible et le lisible de telle sorte qu'on ne sache plus si leurs poèmes relevaient plus de l'art graphique que de la poésie. Finalement à la faveur des événements de 1968 en Europe, bien qu'il ait généré une authentique érotique de l'espace, le mouvement de la poésie visuelle est vite retombé en désuétude. Dès lors pourquoi, d'autant plus que cette poésie était loin d'avoir donné tout ce dont elle était capable, ne pas m'y essayer à mon tour ?¹⁰⁵

La typoésie se proclame et se donne à lire comme le renouveau contemporain de la poésie visuelle. Peignot reconnaît le travail fondamental des poètes visuels qui l'ont précédé, atteste son inspiration et son attrait pour les expériences typographiques et visuelles de la poésie, tout en exprimant le désir de les enrichir. Dans un entretien réalisé par Éric Dussert, publié dans la revue *Le matricule des anges*¹⁰⁶, à la question « Qu'est-ce que la typoésie ? » Jérôme Peignot de répondre : « un avatar moderne du calligramme ». Avatar moderne, c'est-à-dire une forme métamorphosée et évoluée du calligramme, puisque le typoème propose une composition iconique qui n'est pas systématiquement tautologique et mimétique du thème de l'énoncé verbal comme dans le calligramme. Peignot reconnaît aussi l'héritage des typographes avant-gardistes tels que les constructivistes russes, notamment El Lissitzky, ainsi que celui de la poésie visuelle plus spécifiquement française, dans la préface de *Typoèmes*, en faisant l'éloge d'un Mallarmé, d'un Claudel, d'un Apollinaire ou d'un Leiris : « ces miracles

¹⁰⁵ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 11-12.

¹⁰⁶ Éric Dussert, « Toutes les pommes se croquent : divertissement typoétique en cinq actes », *Le matricule des anges*, n° 19, mars- avril 1997.

du signifié qu’avec ses agencements kaléidoscopiques de mots Michel Leiris fait surgir de *Glossaire, j’y serre mes gloses.* »¹⁰⁷

Si la typoésie hérite des investigations iconiques, spatiales et réflexives du poème, lancées par la poésie visuelle, et les perpétue, elle se focalise sur l’activation, la réalisation et l’exaltation du potentiel lyrique et poétique — initialement à l’état latent — de la graphie, de la texture plastique du signe inscrit.

Jérôme Peignot invente la typoésie dans la perspective de concrétiser la graphie, de faire naître la poésie dans le signe typographique, et non pas avec l’intention de réduire le langage à son expression minimale — comme dans la poésie concrète ou le lettrisme — ou de le faire imploser, de se livrer à une déconstruction en règle de la langue, telle que les avant-gardes futuriste, dadaïste ont pu le faire. Non pas déconstruire, mais bien plutôt déterritorialiser afin de renouveler le signe, le signifiant comme le signifié graphique, à dessein de réinventer le sens, de laisser la parole au langage et la plume ou le plomb à la graphie. « De plus en plus bavardes, nombre de lettres ont fini par nous en dire davantage par leur allure que par ce qu’elles étaient pourtant sensées véhiculer. »¹⁰⁸

De même que Peignot évoque et retrace dans son anthologie *Typoésie* l’héritage de la poésie visuelle laissé par les grands typographes et poètes, il propose un relai à sa pratique typoétique en dévoilant les « secrets de fabrique » du typoème — legs aux générations futures de poètes concrets.

C’est ainsi que j’en suis venu à penser que, dans le but d’aider ceux qui voudraient s’essayer à la forme « typoétique », il est possible de définir sinon les lois, du moins les procédés de ce mode d’écriture. On peut faire appel non seulement aux écritures anagrammatique ou palindromique mais aussi à la configuration des sens de l’écriture (gauche-droite et droite-gauche, de haut en bas et de bas en haut, circulaire de gauche à

¹⁰⁷ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸ Jérôme Peignot, *Typocédaire*, *op. cit.*, p. 6.

droite comme de droite à gauche), à l'écriture en carré, en croix, aux effets de miroir, aux mots inscrits dans d'autres, aux variations de graisse des caractères, au renversement — total ou partiel — des lettres, au jeu avec les accents...¹⁰⁹

La typoésie de Peignot ne constitue pas un simple jeu formel, qui s'arrête à sa dimension ludique. « Jérôme Peignot ne se livre pas à un jeu formel, il délivre les formes d'un sens qui échappe au premier regard, à l'inattention du lecteur, à l'habitude de ne voir que les lettres d'un dessin dénué de signification en soi. »¹¹⁰ Effectivement, Peignot éduque le regard au discours de la graphie et, en ce sens, la pratique de la typoésie s'inscrit dans l'engagement du poète et rejoint son action pour défendre, préserver et diffuser le patrimoine typographique. Dans le typoème, le travail du signe graphique invite à réfléchir sur le devenir de l'écriture à l'ère du numérique et de la société digitale. Ainsi que le précise Peignot : « Les premières écritures n'ont pas eu seulement pour ambition de traduire des sons, mais de brasser le monde pour le restituer. »¹¹¹ Selon lui, une écriture révèle une civilisation, manifeste une perception du monde et porte une dimension ontologique. Toucher au signe, c'est aussi philosopher. Expérimenter la graphie par « typoésie interposée », selon la formule de Peignot, c'est regarder et bouleverser le langage. « Or, grâce à la typoésie, précisément, il est à nouveau possible d'écrire à coups d'images, d'images alphabétiques mais d'images quand même. »¹¹²

Le rapport des poètes graphiques au langage, à l'écriture et à la matérialité de la graphie, qui a notamment été élaboré par des expériences, des rencontres et des fréquentations littéraires, artistiques, philosophiques, conditionne la nature de leur investigation sémiotique et poétique. Il importe d'ailleurs, dans le chapitre qui suit, de préciser le statut des signes

¹⁰⁹ Jérôme Peignot, *Le Petit Peignot*, op. cit., p. 9.

¹¹⁰ Philippe Barrot, « Typoèmes », op. cit., p. 11.

¹¹¹ Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ; 126 », 1967, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 5.

graphiques inventés, réinventés ou déterritorialisés par les pratiques poético-plastiques de Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot.

Chapitre 2 - Ambiguïté du signifiant graphique dans la rencontre des systèmes sémiotiques

Dans les poèmes graphiques, la métamorphose de l'écriture est opérée, d'une part, par le passage du pinceau au crayon (Michaux et Dotremont) ou par une utilisation plastique de la typographie et de la sérigraphie (Peignot et Giguère), et, d'autre part, par un geste de métamorphose de la forme normée du signe ou de déplacement de son usage conventionnel. Le glissement du domaine linguistique au domaine plastique du signe graphique — et plus précisément du signifiant — complexifie la possible catégorisation des signes scripturaux que Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot réalisent, dans la mesure où ils déterritorialisent le signe d'écriture et introduisent ainsi une ambivalence sémiotique évidente. Bien que le signe graphique en présence varie d'une œuvre à l'autre puisqu'il n'est pas (typo)graphié et expérimenté plastiquement de la même manière selon les poètes, ils ont tous en commun une ambiguïté dans leur forme et leur statut et présentent une indécision sémiotique. L'enjeu de ces pratiques graphiques de l'écriture poétique réside précisément dans un indécidable quant à la nature du signe scriptural. Relève-t-il davantage du signe plastique dans la mesure où il en présente les qualités ? Mais, le fait que le signe soit désigné comme et forme un caractère d'écriture à part entière — même si celui-ci est déformé ou déterritorialisé dans son usage — n'autorise-t-il pas à considérer le signe à l'œuvre dans le poème graphique en tant que signe scriptural ? Le présent chapitre se propose de discerner les principales tendances formelles et visuelles du signe graphique à l'œuvre dans les expérimentations respectives de Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot — à défaut de pouvoir établir des catégories restrictives, inadéquates à de telles pratiques.

1. Les formes imaginaires des signes inventés de Michaux.

Peinture et poésie sont donc étroitement unies, dans une même mise en cause du "Nombre d'Or" dès les premiers moments de l'oeuvre de Michaux. Objets et instruments à la fois d'un même exercice du soupçon, elles s'arc-boutent l'une contre l'autre pour engager le procès des signes. En vérité, Michaux n'est pas poète avant d'être peintre. Il entre dans l'écriture par le biais d'une invention idéogrammatique : celle que produit constamment en lui ce qu'il appellera plus tard la "fonction imagogène", c'est-à-dire dans la projection permanente d'un spectacle de signes qui distribuent et qui distordent les figures du dedans.¹¹³

Jean-Michel Maulpoix souligne la double origine poétique-picturale dans l'initiation de l'expérience sémiotique chez Michaux. Considérer la coïncidence des deux pratiques dans la conception et la réalisation du signe imaginaire est absolument essentiel. Il importe de déterminer la participation de chacun des médias en présence, scriptural et plastique, dans le régime du signe que Michaux invente. Signe graphique et signe plastique possèdent un point commun, à savoir le trait. En outre, ligne scripturale et ligne picturale ne relèvent pas d'une économie similaire et ne relèvent pas de la même fonction. Considérer les apports respectifs de la peinture et de l'écriture dans l'élaboration du signe imaginaire de Michaux permet de mieux cerner sa nature, et ce, en raison de la mutation continue de sa forme. Le signe que Michaux trace évolue d'un graphisme à l'autre, de page en page, et ne présente pas la même forme d'un recueil à l'autre. Il existe différents types de signes, qui s'apparentent alternativement à l'idéogramme, au pictogramme ou au *sismographème* — terme que nous constituons pour désigner un signe graphique constitué majoritairement de points, de taches ou

¹¹³ Jean-Michel Maulpoix, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », < <http://www.maulpoix.net/deplacement.html#Voyages%20imaginaires> >, consulté le 3 février 2012.

de traits non figuraux, à caractère diagrammatique, ayant la particularité de rendre visuellement une impression de mouvement.

Depuis plusieurs années un peintre italien fait des tableaux à signes. Signes qui ne sont que de légères variantes d'un seul, mais admirable, véritable signe de base, sorte de schéma de la cellule pendant la mitose, au moment où elle se dédouble (exemple de l'œuvre, de la naissance, de l'accroissement de l'avenir), à la phase où elle se polarise, ses parties importantes allant se mettre chacune à une extrémité du terrain comme pour un duel, mais c'est pour un adieu à jamais, pour la victoire par autonomie, chacun perdant l'autre dans la foule. Ce signe, début (ou fin) de quelque rêve de panspermie, semblait voué à un grand avenir.¹¹⁴

L'évocation du travail graphique du peintre italien Capogrossi pourrait être l'exact commentaire de celui de Michaux. En effet, le peintre-poète trace des signes, qui se ressemblent, qui semblent issus du même geste, qui recouvrent une forme parfois presque similaire d'une graphie à l'autre, mais qui ne sont pourtant jamais similaires en tout point. Différemment identiques ou identiquement différents, tel est l'interstice dans lequel se situent les signes inventés de Michaux. La prolifération du signe dans les œuvres graphiques de Michaux — obéissant à une logique comparable à celle du développement cellulaire — manifeste le désir d'éviter la possible constitution des graphèmes en système. Michaux fuit un signe-code dans la perspective de rencontrer un *signe-é-motion*, un *signe-nature*. Si l'on ne peut pas réduire le signe imaginaire de Michaux à une catégorisation systémique et normative — telle que celle qui régit habituellement les systèmes scripturaux institués —, on peut néanmoins remarquer et dégager quelques tendances visuelles dans les expérimentations sémiotiques des recueils *Mouvements*, *Par des traits*, *Par la voie des rythmes* et *Saisir*.

¹¹⁴ Henri Michaux, *Signes, Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 431.

a) Le pictogramme merveilleux : *Mouvements*, *Saisir*

Dans *Mouvements*¹¹⁵, dans l'édition de 1951, le signe s'apparente à un pictogramme, qui se décline en deux orientations principales — à savoir, une pictographie anthropomorphique et une autre zoomorphique. L'œil du lisant-regardant est tenté de voir en ces signes une variété de silhouettes, une danse de silhouettes. Michaux précise d'ailleurs en note sur la page de titre du chapitre que les signes représentent des mouvements. Aucun signe ne dispose exactement du même axe d'inscription, de la même position, de la même taille ni de la même forme. Ils sont agencés différemment d'une page à l'autre. Leur évolution permanente reproduit ainsi la dynamique du mouvement sur l'espace statique de la page. Dans la postface, Michaux les qualifie d'idéogrammes. Mais, il ne s'agit pas d'idéogrammes dans la mesure où ces signes demeurent sans référent et ne relèvent pas d'un modèle invariant de signe, d'un signifiant stable, qui permettrait une identification assurée du caractère.

La première page présente des signes épais, difformes, puis le trait s'éclaircit, se dégage de la charge de l'encre, le geste se déconditionne et laisse libre cours à la dynamique du pinceau. Le signe s'épure et le trait trace des formes plus évocatrices pour le lecteur. Il s'agit, dès lors, d'une graphie de suggestion. Michaux ne dessine pas figurativement ni ne recopie un signe existant. Il suggère une vie dans le signe : vie humaine, animale ou végétale. C'est d'ailleurs ce principe de vitalité dans et du signe qui est à l'origine du renouvellement et du nomadisme du signifiant qui se donne à voir dans les graphies imaginaires de Michaux.

Dans les premières pages de *Mouvements* (de la deuxième page à la cinquième), des pictogrammes se distinguent de plus en plus nettement à mesure que le trait s'affine. Le signe

¹¹⁵ Henri Michaux, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1951.

se concrétise puisque d'une forme vague constituée par un tracé épais, gorgé d'encre, se dégage progressivement une pictographie. Chaque signe est composé, dans sa partie supérieure, d'une forme arrondie ou élancée qui se détache de la partie centrale — la plus grande du signe, en taille. Enfin, dans la partie inférieure du signe, on remarque la présence de deux traits verticaux, de taille intermédiaire. La constitution morphologique du signe est élaborée selon le schéma de la silhouette d'un mammifère ou d'un homme. Pictogramme merveilleux ou fantastique puisqu'il ne représente pas fidèlement, précisément, mimétiquement, un humain ou un animal, mais expose une version imaginée, transfigurée, rêvée d'un être vivant. Michaux joue autant de la ressemblance du signe avec l'insecte, l'animal ou l'homme qu'il s'en éloigne en proposant une figure au tracé sommaire, inachevé et, partant, imprécis, voire ambigu. Souvent, le corps vivant qui semble constituer le signifiant de ce pictogramme inventé est ambivalent, on ne peut pas toujours l'associer assurément à une catégorie d'être vivant. L'ambiguïté est provoquée par le fait que la créature dessinée dispose de certains traits universellement utilisés pour représenter un certain type d'être vivant, mais en possède d'autres qui lui sont étrangers ou, encore, ces caractéristiques iconiques, reçues et attendues dans la représentation plastique traditionnelle occidentale, sont déformées et transfigurées.

L'interstice dans lequel se glisse le pictogramme de Michaux — approximation dans la représentation ressemblante induite par une inventivité des formes et des signes — lui confère sa particularité. Signe qui n'appartient pas à la réalité des systèmes d'écriture connus et institués, qui s'inscrit dans un imaginaire de l'écriture et demeure symptomatique de l'inconscient de son scripteur. L'étrangeté du signe de Michaux naît de son caractère merveilleux : signe orphelin aux variantes infinies, non identifiable, non systématisé,

représentant des créatures chimériques qui se reproduisent à un rythme machinique. Le nombre de signes sur une page fluctue, augmente, puis diminue, pour ensuite s'accroître à nouveau, etc. Compter le nombre de signes tracés dans les recueils graphiques ou dans d'autres textes et dessins ne permet pas de définir la nature du signe imaginaire, ni de le catégoriser. Dans la mesure où aucun des signes n'est identique à un autre, on ne peut dénombrer, puis classer et identifier un signe pour ensuite l'établir en tant qu'inscription-modèle, signifiant-type. La mutation incessante du tracé permet d'éviter la clôture et la rigidité, caractéristiques de tout ce qui fait système.

À mesure que l'on avance dans la lecture de *Mouvements* (plus précisément à la sixième page), le tracé du pictogramme se précise et donne naissance à des signes dont les contours présentent une ressemblance évidente avec ceux d'un dessin d'insecte ou d'amphibien. Malgré le fait que la forme du signe graphique inventé soit de plus en plus figurale¹¹⁶ — sans être précisément figurative —, le pictogramme que réalise Michaux ne représente pas un insecte ou un amphibien existant, réel et identifiable comme tel. Le pictogramme évolue du règne animal au règne humain et propose des signes-silhouettes dans les pages suivantes (de la huitième à la treizième page). Mais, ces créatures ne sont pas complètement assimilables à des représentations humaines. Les corps sont parfois hyper-membrés ou présentent des proportions extraordinaires. Qualifier le signe inventé de Michaux de pictogramme merveilleux permet de recouvrir tant le désir du scripteur de rendre la nature dans le signe, à

¹¹⁶ Nous utilisons ici le terme « figural » dans l'acception qu'en propose Gilles Deleuze (à la suite de Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*) dans *Logique de la sensation*, à propos de la peinture de Francis Bacon. C'est-à-dire que dans l'art figural la figure n'imité pas et ne s'identifie pas à une forme, mais elle exprime les forces qui traversent les corps matériels, les devenirs. La fonction de la figure est de rendre visible les forces invisibles, à l'œuvre dans les corps matériels, qui aboutissent aux sensations exprimées dans la matière, ainsi la matière devient expressive. Si les graphies imaginaires de Michaux ne sont pas comparables à la peinture de Francis Bacon, le processus créateur à l'œuvre dans les encres de Michaux suit la dynamique de l'art figural. Les figures de Michaux rendent dans la matière graphique les forcent invisibles qui travaillent les corps, aboutissant ainsi à une matière et une graphie expressives.

travers un retour au concret des êtres et de la graphie, que de souligner le caractère imaginaire et fantastique d'un signe inouï, laissé au stade muet de son initiation mentale. Les signes-silhouettes manifestés ont souvent un caractère extraordinaire et constituent une allégorie graphique du principe du vivant, puisqu'ils se manifestent selon une logique de développement cellulaire et représentent des êtres en évolution. À travers ce pictogramme imaginaire, Michaux développe un univers sémiotique merveilleux, affranchi des codifications et des restrictions des systèmes graphiques institués. Le signifiant potentiel du pictogramme merveilleux mue, se déplace, de signe en signe et le trait anthropomorphe ou zoomorphe semble véhiculer une métaphore graphique de la vitalité du signe. Il s'agit, en effet, de manifester le signe comme un animé et non comme une chose, une entité. La philosophie de l'écriture chère à Michaux — à savoir, présentifier la nature dans le corps du signe — s'incarne graphiquement. *Mouvements* retrace donc graphiquement la dynamique de l'animé en proposant comme signe majoritairement présent un pictogramme merveilleux.

Dans la suite des pages de signes de *Mouvements* (jusqu'à l'intermède textuel), le pictogramme merveilleux transcende les genres et les espèces, il joue de la proximité visuelle du signe scriptural avec certaines postures du corps humain, ou bien de la concentration ou de l'extension d'un corps pour créer une confusion entre la morphologie de l'insecte, celle de l'amphibien et celle de l'homme. Le signe mue peu à peu et adopte les traits d'une espèce pour en former progressivement une autre, qui n'est pas pour autant réelle. La frontière entre animé et inanimé est également dépassée dans la tentative graphique de réaliser un signe nomade. Le texte qui entrecoupe la fresque graphique évoque les métamorphoses possibles du corps humain : démembrement, *hyper-membrement*.

Hommes non par l'abdomen et les plaques fessières / mais par ses courants, sa faiblesse qui se redresse aux chocs [...] homme-bouc / homme à crêtes / à piquants, / à

raccourcis / homme à huppe, galvanisant ses haillons [...] Mouvements sans tête / À quoi bon la tête quand on est débordé ? [...] Fête de taches, gamme des bras [...] Adieu fatigue / adieu bipède économe à la station de culée / de pont / le fourreau arraché / on est autrui / n'importe quel autrui / On ne paie plus tribut / une corolle s'ouvre, matrice sans fond / [...] on a huit pattes s'il faut courir / on a dix bras s'il faut faire front / on est tout enraciné, quand il s'agit de tenir.¹¹⁷

L'humain s'animalise, il se parfait dans l'adoption de nouveaux membres — pattes et bras multiples, comme les insectes — et acquiert une motricité jusqu'alors hors de sa portée.

L'abolition des règnes, exprimée dans le texte et réalisée dans la peinture des signes, aboutit à l'édification d'un univers merveilleux dont la valeur suprême est l'émergence de la vie.

[...] Gestes / gestes de la vie ignorée / de la vie /de la vie impulsive / et heureuse à se dilapider / de la vie saccadée, spasmodique, érectile / de la vie à la diable, de la vie n'importe /comment [...] Allégresse de la vie motrice / qui tue la méditation du mal / on ne sait à quel règne appartient / l'ensorcelante fournée qui sort en bondissant / animal ou homme / immédiat, sans pause / déjà reparti / déjà vient le suivant / instantané.¹¹⁸

Après l'intermède textuel, le signe devient rhizome, au sens deleuzien du terme. Le trait, qui dans les pages précédentes était monolithique et unidirectionnel sur une portion de tracé, se fragmente et se déploie en plusieurs axes sur un même segment de la ligne. Deux types de signes-rhizomes se distinguent : celui qui se développe selon un axe horizontal et une logique centripète et celui qui s'épanouit selon un axe vertical et une logique centrifuge. Le trait rhizomique construit des silhouettes aux membres et excroissances corporelles multiples, êtres de filaments, à la morphologie indistincte entre le végétal, l'animal et l'humain. L'utilisation du modèle du rhizome comme matrice du tracé favorise l'élaboration d'un pictogramme merveilleux, dans la mesure où il propose comme signe une créature extraordinaire, imaginaire, merveilleuse, à la rencontre des espèces du vivant.

¹¹⁷ Henri Michaux, *Mouvements, Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, p. 10-15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15-17.

Dans les premières pages de signes de *Saisir*, se manifestent des pictogrammes représentant assez explicitement des insectes ou des animaux. Le texte qui ouvre le recueil annonce et commente le projet de saisir graphiquement les êtres et les choses, à travers notamment l'élaboration d'un bestiaire. « Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, et les êtres et les choses, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques ? »¹¹⁹ Pour Michaux, il ne s'agit pas de désigner, mais de présentifier la nature des animés comme des inanimés. L'invention du signe est motivée par une quête ontologique et un fantasme du principe vital.

Le bestiaire d'abord. Et du mouvement, car je ne veux pas de l'immobile — ou alors du mobile dans l'immobile. Et cependant du simple, pour être maniable, manipulable, car je songe aussi à faire une langue... Je n'en étais pas là. Je ne savais pas comme j'en étais loin, et que je devrais y renoncer. Avec le seul vocabulaire, il y avait de quoi être débordé. Le bestiaire était commencé. Des animaux de toute sorte m'arrivaient. Sans ordre, sans aucun ordre, à l'école buissonnière. Malgré l'abondance des premières réalisations les ennuis étaient venus, les difficultés. Il y avait des ralentissements, des reculs peu explicables, des arrêts d'origine inconnue, freinage inattendus s'agissant d'animaux connus, observés maintes fois en des contrées proches ou lointaines. L'obstruction grandissait même davantage à l'endroit d'animaux d'ici, chiens, corbeaux ou moineaux vus dix ou cent fois par jour. Chats ou chevaux de même se dérobaient à la reconstitution. Si j'insistais, la résistance augmentait au point que certaines bêtes interrompues par une trouée énorme n'avaient pas même une moitié de corps à montrer. Un incroyable absurde accident les privait du principal.¹²⁰

Si Michaux tend à saisir l'être animal et à restituer la trace du vivant dans la représentation des animaux de son bestiaire, il n'en demeure pas moins que le dessin du pictogramme est fictif. Il ne coïncide effectivement pas avec la représentation figurative de l'être en question. Michaux évoque un accident inexplicable à l'origine de ses troubles de la représentation. Mais, c'est précisément le désir d'une graphie naturelle, spontanée, à même d'enregistrer les ratés et les pulsions de la main du scripteur qui a motivé les expérimentations

¹¹⁹ Henri Michaux, *Saisir*, *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 936.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 937.

graphiques de Michaux. Produire un dessin ressemblant, un bestiaire classique, ne répondrait absolument pas au projet d'inscrire le vivant et le mouvement dans le signe.

Refus de la représentation, refus de les faire ressemblants, refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable, et volonté de « rendre » s'interrompaient et se succédaient. [...] Je me livrais tantôt à l'un, tantôt à l'autre, et les animaux soumis chaotiquement à ma représentation contradictoire étaient traversés de traits brusques comme de grandes négations. C'en était réellement. Images à la fois montrées, niées et raturées. N'étaient-elles pas plus complètes ainsi, plus satisfaisantes ? Je le sentais de cette façon. Mon projet d'une nomenclature s'estompait, s'oubliait.¹²¹

Le signe graphique de Michaux échappe à la représentation figurative, à la systématisme de la nomenclature, au code de l'écriture dans cet intervalle de contradictions et acquiert ainsi un statut sémiotique particulier, proche du pictogramme, mais avec une dimension plus abstraite, moins réaliste que la pictographie. « *À la fin SAISIR* n'était plus que dynamisme, un saisir *abstrait*, ou y tendait. »¹²² Pictogramme sans l'être tout à fait, le signe imaginaire de Michaux se donne à lire comme un pictogramme merveilleux, qui à la fois convoque sur la page des animaux, des hommes, et transcende dans le même geste leur représentation afin de laisser se manifester des créatures chimériques. D'où la qualification de pictographie merveilleuse, c'est-à-dire représenter une réalité passée au filtre du fantasme, vue sous le prisme de l'imaginaire.

Un je ne sais quoi depuis des dizaines d'années me barre le chemin de la ressemblance, de toute ressemblance. Confrontation négative. Je n'en suis pas toujours gêné. Qu'est-ce qui, tel quel, est acceptable ? Je combats le parallélisme, tout parallélisme. Rendre les formes, les modèles, est-ce tellement l'opération à faire ?¹²³

La confrontation négative de la ressemblance aboutit à une pluralité de signes inédits, jamais conformes l'un à l'autre, en perpétuelle mutation afin de saisir le mouvement, les situations.

¹²¹ *Ibid.*, p. 938-939.

¹²² *Ibid.*, p. 939.

¹²³ *Ibid.*, p. 955.

Le pictogramme merveilleux échappe à la fixité et à la mimésis propre au signe pictographique ou idéographique réel.

b) Le sismographème : *Par la voie des rythmes, Saisir, Par des traits*

En marge de sa traversée graphique, Michaux tente de mettre des mots sur son voyage au pays des signes et désigne ses inventions graphiques comme des « [s]ignes significatifs d'une situation. »¹²⁴ Dans le recueil *Saisir*, il présente les enjeux de sa quête sémiotique : « saisir s'abstrayant de plus en plus, saisir la tendance, saisir l'accent, l'allure, l'espace. Saisir ce qui sous-tend. Qu'est-ce qui, entièrement, pourrait échapper aux signes ? Saisir : traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction. »¹²⁵ Le tracé s'évertue à enregistrer les mouvements, les situations, les variations et les manifestations de ce qui s'anime dans le temps et dans l'espace. Ainsi, le signe recouvre une fonction sismographique.

Dans *Saisir*, Michaux associe la possibilité de saisir l'essence des êtres et des choses au mouvement. Restituer le mouvement dans la trace graphique permet d'accéder à la dimension ontologique.

La vie, la mouvementée, est dans ces traversées où pourtant on ne sait comment on se retrouve et comment on la retrouve. Retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée, au-delà de cet immobile empaquetage qu'est leur peau. [...] Je gravitais autour jusqu'à arriver à les dépouiller de leur dehors — l'ayant fouetté plutôt. Un face à face graphique ne doit pas être une caresse. La ligne n'est pas un abrégé de volume ou de surface, mais un abrégé de cent gestes et attitudes et impressions et émotions. Retrouver un tout à la fois. Un abrégé dynamique fait de lances, non de formes.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.*, p. 971.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 979.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 959-962.

L'élection de la ligne plutôt que de la forme, le choix du trait-jet de premier geste favorisent l'initiation d'une écriture sismographique, d'une graphie du mouvement. Michaux n'aspire pas fondamentalement à reproduire fidèlement, à instituer un signe stable qui puisse être compris, lu et utilisé par un groupe humain. Il préfère un signe nomade qui puisse ainsi traduire et enregistrer l'élan précis, singulier, qui le traverse à un moment –t, dans un espace donné, afin de rendre la particularité de la situation ou du phénomène graphié.

Les gestes, les attitudes, le mouvement, les actions, c'est cela qui m'entraînait, et qui m'incitait présentement à les reproduire. Mais autrement que dans les langues d'avant l'écriture où, peut-être pour des raisons de commodité, les idéogrammes et pictogrammes sont généralement statiques, au contenu, au rendu statique, de façon à pouvoir être recopié couramment par n'importe qui, à n'importe quel moment, sans nécessiter un élan spécial. Plus particulièrement, ce que je voulais n'était pas le mouvement tel qu'on le voit en photographie, mais le mouvement initial, essentiel, à la base, tel qu'on le ressentirait les yeux bandés.¹²⁷

On peut qualifier le signe graphique nomade de Michaux de *sismographème* — néologisme associant les termes « sismographique » et « graphème » — lorsque celui-ci présente un tracé de nature diagrammatique, à caractère abstrait. Le trait est abstrait dans la mesure où il ne peut être lu comme un indicateur scientifique, une mesure chiffrée d'un phénomène. Il n'est pas élaboré grâce à des unités de mesure, à des repères numériques, qui permettent d'évaluer et de déterminer la nature d'un phénomène physique. En revanche, le tracé de Michaux tend à rendre, avec la précision d'un diagramme, les mouvements qui traversent l'acte de *scription*. Henri Michaux envisage la malléabilité de la ligne et l'élan du geste comme ses outils sismographiques dans la perspective de saisir la dynamique de l'être.

Dans les dernières pages du recueil *Saisir*, après les développements de Michaux sur le mouvement et sa capacité à restituer la vie dans le signe, figure une série de *sismographèmes*. Les *sismographèmes* se présentent sous forme d'une bande ou d'une chaîne graphique

¹²⁷ *Ibid.*, p. 962.

diagonale ou verticale. L'emploi du trait diagrammatique est provoqué par l'écoute d'une émission radiophonique, à propos de la naissance de l'Univers et des sciences à même de comprendre ce phénomène.

Un soir, sur les ondes, une communication exceptionnellement abstraite arriva. S'y interpénétraient la métaphysique, la physique nucléaire, les dernières synthèses au sujet de la constitution de la matière et de la naissance de l'Univers. Presque sans m'en rendre compte je pris de quoi dessiner. La vibrante discussion en train immédiatement cassa, défit le genre de dessin que je pratiquais depuis des mois, le changeant en un autre qui s'imposa, d'emblée définitif, avec quoi, sans hésitation même d'une seconde, je le poursuivis jusqu'à la fin avec une sûreté sans faille. Je suivais. Mais qu'est-ce que je suivais ? Avec une grêle structure en l'air et penchée, je m'agrégeais à l'exaltante, noble et grande aventure de l'élucidation de l'Univers en son ensemble. [...] Leur parler comme leur voix, leur allure attaquante respiration l'audace. Traduire, poursuivre, suivre...¹²⁸

Les *sismographèmes* de Michaux enregistrent et manifestent les variations des voix sur les ondes, le sentiment excitant de la connaissance qui investit le scripteur-auditeur. Si l'expérience du signe investit le champ plastique, elle n'exclut pas pour autant la dimension sonore des phénomènes.

L'expérimentation sémiotique dans *Par la voie des rythmes* correspond également à une conception sismographique de l'écriture. Le recueil prend pour objet le rythme. Le titre — seul élément verbal du recueil — propose le mode de lecture de la trame graphique qui compose le livre. Les signes se donnent à lire comme les étapes d'une traversée du rythme ou des rythmes, se livrent comme la voie, et aussi la voix, graphique du mouvement. L'absence de texte dans *Par la voie des rythmes* marque le désir de s'exprimer par des traits, de délaissier les mots. Toute la place est accordée aux signes graphiques afin que le rythme se déploie, que la ligne imprime les mouvements. La nature du tracé est très évocatrice du thème de *Par la voie des rythmes*, dans la mesure où le trait fluctue progressivement et alternativement. À

¹²⁸ *Ibid.*, p. 975-976.

intervalle spatial régulier, des retours graphiques se manifestent, tout comme des variations. Les pictogrammes merveilleux — dans certains cas proches des dessins rupestres — succèdent aux *sismographèmes*.

Le passage de l'un à l'autre est très ténu. La contiguïté des signes favorise cette évolution du pictogramme merveilleux en *sismographème* et inversement. D'une page à l'autre, d'une ligne d'écriture à l'autre, l'espacement des signes diminue, les traits constitutifs du signe graphique s'alignent dans un sens ou dans un autre, puis se soudent. La liaison des traits en un et même tracé, qui s'étend sur l'espace d'une ligne, se résorbe en une forme, souvent figurale — à défaut d'être figurative —, plus concentrée et individuée que dans les signes précédents et se dégage alors un pictogramme merveilleux. Le *sismographème* se caractérise par la liaison des traits en contiguïté ou par perpétuation d'un unique trait, à caractère diagrammatique. *A contrario*, le pictogramme merveilleux procède d'un trait-contour fini, qui opère par déliaison (interruption à chaque nouveau signe) et qui élabore une figure iconique, une représentation imaginaire d'un être ou d'une chose. Ces quelques caractérisations des signes inventés de Michaux ne sont pas immuables et fixes, telles les éléments d'une nomenclature. Il s'agit donc davantage de tendances répétées du signe. N'oublions pas le désir de Michaux de transcender les genres ainsi que la rigidité des systèmes scripturaux et des langues codifiées. Le nomadisme de la forme et du régime du signe demeure, en soi, sa seule constante.

Dans *Par des traits*, le signe inventé fait preuve d'une mutabilité incessante, l'éloge du trait n'est pas uniquement verbal, il se réalise graphiquement. Le signe graphique est mouvement à l'état pur. Le trait esquisse des idéogrammes abstraits qui évoluent, en l'espace de quelques signes, vers des pictogrammes merveilleux, pour ensuite former des chaînes

pictographiques resserrées et, progressivement, reliées jusqu'à constituer des lignes de *sismographèmes*. Brassée sismographique des signes, qui tremblent constamment dans leur signifiant. Le signe joue de l'ambiguïté des types sémiographiques en proposant, par exemple, un pictogramme trop abstrait pour correspondre à la structure pictographique traditionnelle et qui, visuellement, ressemble à la fois au signifiant idéographique et à un être merveilleux tentaculaire — animal, insecte ou homme morphologiquement modifié —, ou encore en présentant un idéogramme imaginaire, avec pour forme globale celle d'un idéogramme chinois nuancé et pour segments-traits constitutifs des pictogrammes imaginaires. Une partie de l'idéogramme abstrait peut être un pictogramme merveilleux. De même, le trait qui élabore le pictogramme merveilleux peut recouvrir la nature diagrammatique de celui qui constitue le *sismographème*. S'il est possible de repérer quelques orientations formelles du signe inventé, il n'est pas possible de les ériger en tant que modèles sémiographiques fixes et immuables.

Le signe graphique inventé transcende les formes scripturales à plusieurs niveaux : sur un plan global, le signifiant transgresse les normes structurelles caractéristiques de l'idéographie, de la pictographie et de la logographie, mais également sur un plan local, dans la mesure où les segments constitutifs du signifiant peuvent être une addition de plusieurs types de signes (réels ou inventés) — par exemple, un idéogramme abstrait peut être formé de plusieurs segments dont chacun correspond à un pictogramme merveilleux. Le signe graphique de Michaux obéit à deux principes essentiels : le nomadisme et la combinaison. Nomadisme des signifiants d'un signe à l'autre et combinaison des types sémiographiques au sein du signe.

Par la voie des rythmes est divisé en cinq sections, numérotées par des traits et non pas par des chiffres arabes ou des chiffres romains. Le seul repère scriptural du recueil, hormis le

titre, est la numérotation des sections, mais Michaux propose une numérotation par les traits et non pas avec les conventions typographiques habituelles. À la fin du recueil, figure une table des matières où chacun des numéros de section propose, en dessous, une vue des différents signes créés et répertoriés dans les différentes parties du recueil : synthèse graphique qui met en exergue la diversité et la mutabilité inhérentes au geste d'expérimentation de l'écriture de Michaux. Toutes les sections du recueil ont un rythme graphique plus ou moins similaire puisque le mouvement du signe procède toujours d'un va-et-vient du pictogramme merveilleux au *sismographème*, avec des phases transitoires dans lesquelles le signe est au seuil de la pictographie comme de la sismographie ou de l'idéographie abstraite. La scansion graphique en cinq temps crée une répétition de ce schéma de variation des types sémiographiques, mais toujours dans la différence plastique du signe, car chaque version du signe graphique de Michaux est unique — et ce, même si elle présente des traits morphologiques communs qui nous permettent de déterminer quelques tendances sémiographiques. Quelle que soit l'orientation plastique du signe, la trajectoire graphique des recueils de signes imaginaires de Michaux procède toujours par évolution et mutation du signifiant.

c) L'idéogramme abstrait : *Saisir, Par des traits*

Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux fait l'éloge des vertus de l'idéographie, à travers le récit de l'histoire de l'écriture en Chine. Il reprend des idéogrammes anciens, en marge de la prose poétique, en hommage à la calligraphie et à l'idéographie chinoises, et commente le passage d'un état pictographique du signe à un état logographique, l'évolution d'une écriture concrète à l'abstraction.

Passage. Le goût de cacher l'a emporté. La réserve, la prudence l'a emporté. La retenue naturelle, l'instinctive tendance chinoise à effacer ses traces, à éviter de se trouver à découvert. Le plaisir de tenir caché l'a emporté. Ainsi l'écrit désormais à l'abri, secret ; entre initiés. Secret difficile, long, coûteux à partager, secret pour faire partie d'une société à l'intérieur d'une société. Cercle qui, des siècles et des siècles durant, va demeurer au pouvoir. Oligarchie des subtiles. // Le plaisir d'abstraire l'a emporté. Le pinceau permit le pas, le papier facilita le passage. Le réel originel, le concret et les signes qui en étaient proches, on pouvait dès lors commodément s'en abstraire, abstraire, aller vite, vite par brusques traits glissant sans résistance sur le papier, permettant une autre façon d'être chinois. S'abstraire l'avait emporté. Être mandarin l'avait emporté. [...] Emportés par l'entraînante impudence de la recherche, les inventeurs — ceux d'un deuxième temps — apprirent à détacher le signe de son modèle (à tâtons le déformant, sans oser encore carrément couper ce qui lie la forme à l'être, le cordon ombilical de la ressemblance) et ainsi se détachèrent eux-mêmes, ayant rejeté le sacré de la première relation « écrit-objet ». [...] Disparus, les caractères « sentis », penchés sur la réalité.¹²⁹

Si Michaux voue une grande admiration à l'écriture et à la calligraphie chinoises, il ne souscrit pas, pour autant, à ce que François Cheng appelle « l'hallucination européenne » relative à l'idéogramme chinois.

Le concept de l'écriture chinoise fonctionne comme «une sorte d'hallucination européenne». Selon Cheng, il s'agit bien d'une hallucination, mais Derrida lui-même en est victime. Les hallucinés croient voir une écriture dont les rapports avec la langue parlée sont tout à fait différents de ceux qui sont typiques dans le cas des langues européennes. Ils sont fascinés à la fois par l'écart qui existe en chinois entre le signifiant écrit et sa

¹²⁹ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine, Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 821-825.

prononciation, et par le rapport visible (dans certains cas, au moins) qui relie le signifiant à ce qu'il signifie.¹³⁰

Michaux manifeste une connaissance intime du système idéographique dans *Idéogrammes en Chine*. En conséquence, la filiation scripturale et calligraphique chinoise ne repose pas, dans les œuvres de Michaux, sur une perception et une connaissance illusoires de l'idéogramme. D'ailleurs, on observe une correspondance dans la formation des différents types d'idéogrammes en mandarin et l'économie de l'idéogramme imaginaire de Michaux. Roy Harris, dans *La sémiologie de l'écriture*, rappelle la classification des caractères chinois :

Il n'est pas sans intérêt [...] de voir comment les caractères chinois sont traités dans la tradition chinoise. On y reconnaît six catégories. Cette classification traditionnelle remonte au moins au deuxième siècle. Nous résumons ici la description qu'en donne Y.R Chao, avec les termes équivalents qu'il propose. La première catégorie comprend les *shiangshyng*, qui sont des « pictographes ». La deuxième est celle des *jyysyhyh*, ou « idéographes simples ». La troisième est la catégorie des *hueyyih*, qui sont des « idéographes composés ». La quatrième renferme les *jeajieh*, ou « caractères empruntés » ; la cinquième, les « composés phonétiques », qui s'appellent les *shyngsheng* ou *shyesheng* ; et la sixième les *joanjuh*, ou « caractères dérivés ». [...] Parmi les exemples types qu'en donne Chao, nous citerons les suivants :

- (1) *shiangshyng* : le caractère qui signifie « soleil » est représenté, en ancien chinois, par un cercle avec un point au centre ;
- (2) *jyysyhyh* : le caractère qui signifie « trois » se compose de trois traits horizontaux ;
- (3) *hueyyih* : le caractère qui signifie « lumineux » est un composé qui réunit les deux caractères pour « soleil » et « lune » ;
- (4) *jeajieh* : pour le mot « venir », on avait emprunté un pictogramme qui représente une espèce de blé, dont le nom par hasard était prononcé de la même façon que le mot « venir » ;
- (5) *shyngsheng* ou *shyesheng* : ayant déjà emprunté le caractère « brûler » pour représenter le mot « ainsi », qui avait une prononciation identique, on avait ajouté le caractère qui signifie « feu », afin de pouvoir différencier les deux. Ainsi, le mot « brûler » finit par être représenté par la combinaison « brûler » + « feu », tandis que le mot « ainsi » réquisitionne l'ancien caractère « brûler » ;
- (6) *joanjuh* : un nouveau caractère est formé au moyen d'une modification graphique, accompagnée d'une modification sémantique, comme dans le cas du caractère « savourer », formé par l'addition d'un trait supplémentaire au caractère « propice ».

Sans aller plus loin, on entrevoit tout de suite des possibilités de recouvrements entre certaines de ces catégories.¹³¹

¹³⁰ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 89.

¹³¹ *Ibid.*, p. 90-91.

Certains idéogrammes sont formés par composition, associant deux idéogrammes qui eux-mêmes avaient une origine pictographique, c'est le cas du caractère *hueyyih*, c'est-à-dire de la troisième catégorie de la classification. L'idéogramme imaginaire créé par Michaux procède de la même logique morphologique que celle à l'œuvre dans l'élaboration du caractère *hueyyih*. Si l'on observe attentivement les idéogrammes abstraits dans le recueil *Par des traits*, on remarque qu'ils combinent plusieurs signes. Ainsi, quelques pages après le premier intermède textuel, figurent des idéogrammes abstraits formés par deux ou trois *sismographèmes*¹³².

L'idéogramme abstrait peut aussi être composé selon le schéma de constitution du caractère *joanjuh*, c'est-à-dire par modification graphique d'un caractère en procédant, par exemple, à l'addition d'un trait. En l'occurrence, Michaux réunit et relie des pictogrammes merveilleux représentant des êtres chimériques par un ou plusieurs traits, leur agrégation formant, dès lors, un autre caractère, de type idéographique. C'est le cas dans *Par des traits*, dans les pages qui suivent les idéogrammes formés de *sismographèmes*¹³³. On perçoit au sein de l'idéogramme abstrait des petits personnages, reliés par un trait qui les traverse, ou par une série de traits qui les confond avec la structure de l'idéogramme. Précisons cependant que, contrairement au caractère *joanjuh*, le signe de Michaux ne peut adjoindre à la modification graphique une modification sémantique. Effectivement, l'absence de signifié — qui serait associé à un signifiant-modèle type, systématiquement reconnaissable, morphologiquement stable et identifiable — prive les expériences graphiques de Michaux d'une contrepartie sémantique (à savoir, des attendus de sens d'un système d'écriture normal et valide).

¹³² Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 1260-1261.

¹³³ *Ibid.*, p. 1262-1270.

Le pictogramme merveilleux de Michaux suit également une logique morphologique propre aux caractères chinois, notamment à celle du caractère *shiangshyng* — qui tend à représenter fidèlement les objets. En effet, le pictogramme merveilleux essaie de reproduire, certes de manière métaphorique, la silhouette humaine, les espèces animales. Dans la même optique, Michaux adopte complètement le caractère *jyyshyh*, qui fonctionne par mimésis entre signifié et signifiant — par exemple, le caractère qui signifie « trois » se compose de trois traits horizontaux. La notation numérique qui précède chaque section du recueil *Par la voie des rythmes* se présente *stricto sensu* sous la forme d'un caractère *jyyshyh*. Les principes de recoupement, de combinaison et d'addition des signes et des catégories ou types sémiographiques opèrent donc dans les expérimentations scripturales de Michaux.

Si l'idéogramme imaginaire réalisé par Michaux présente de toute évidence des similarités avec l'idéographie dans son processus de formation morphologique, il ne peut être, pour autant, complètement assimilé à un idéogramme. Force est de constater que l'idéographie chinoise est devenue au fil des siècles une logographie. «Chao, pourtant, insiste lui aussi sur le fait que les caractères chinois représentent non pas des idées, mais des mots parlés. »¹³⁴ Les idéogrammes imaginaires de Michaux ne possèdent pas de contrepartie linguistique, phonétique, et ne constituent donc pas des logogrammes.

Dans la mesure où les signes inventés de Michaux ne sont ni stables, ni identiques, ni schématiques, ils ne peuvent pas être identifiés à de véritables idéogrammes, eux, structurés et catégorisés. En outre, il est certain que Michaux manifeste un esprit graphique chinois dans la création de ses signes imaginaires. L'influence idéographique chinoise sur le signe graphique inventé est évidente, mais la filiation n'est pas absolue puisque le signe inventé n'est pas

¹³⁴ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, op. cit., p. 91.

exactement catégorisable ni assignable à un modèle graphique fixe, autonome et opérationnel. Le signe inventé se restreint à son signifiant graphique potentiel — potentiel car il aurait pu être associé à un signifié, si l'on se réfère au projet de langue initial de Michaux, mais demeure orphelin de toute contrepartie phonétique, linguistique et sémantique. La rupture avec l'idéogramme chinois se cristallise dans la non systématisme du signe imaginaire ainsi que dans l'absence de dimension logographique de ce dernier. Y. R. Chao évoque la nature logographique des idéogrammes chinois :

En fait, depuis une époque très reculée, les caractères écrits ont été associés si intimement aux mots de la langue qu'ils ont perdu leur fonction pictographique ou idéographique en tant que telle, et sont devenus des représentations visuelles et conventionnelles des mots parlés; c'est-à-dire des « logographes ». Ce ne sont plus des symboles directs des idées, mais des symboles d'idées seulement dans la mesure où les mots parlés qu'ils représentent sont des symboles d'idées.¹³⁵

L'idéogramme imaginaire ne peut être identifié point pour point au caractère chinois puisque ce dernier est devenu un logogramme et que le signe de Michaux relève davantage d'une pictographie. Les graphies inventées de Michaux ne constituent pas une véritable écriture, avec une nomenclature comprenant une morphologie, une syntaxe et un lexique. La *pseudoécriture* de Michaux ne peut donc pas être apparentée à une langue et à une écriture à part entière. Seule la nature pictographique semble correspondre au signe de Michaux. Cependant, son expérimentation graphique ne coïncide pas exactement avec le pictogramme, puisqu'elle ne reproduit pas suffisamment fidèlement la réalité et transcende les catégories sémiographiques au sein même d'un signifiant. En outre, certains historiens de l'écriture, tels que Cohen, considèrent que le pictogramme relève d'un stade graphique antérieur à l'écriture, appartient à la protoécriture. En ce sens, nous pourrions considérer le signe imaginaire de

¹³⁵ Y.R. Chao, *Mandarin Primer*, Cambridge, Harvard University Press, 1948, p. 60-61.

Michaux, qui n'atteint jamais le stade de l'écriture, comme une protoécriture, une pictographie.

Pour Cohen, la pictographie n'est pas non plus de l'écriture ; mais il l'admet comme « protoécriture ». Ce n'est pas de l'écriture, parce que la pictographie est indépendante de la langue parlée. Il distingue entre les « signes pictographiques », qui offrent une représentation visuelle de ce qu'ils signifient, et les « signaux pictographiques », qui ne sont que de simples aides mnémoniques. Pour déchiffrer ces derniers, il faut connaître au préalable le message verbal en question. Diringer, au contraire, admet la pictographie parmi les catégories de « l'écriture véritable ». Il la distingue de l'« écriture embryonnaire », qui n'a aucunement la capacité de représenter un discours suivi. Pour lui, la pictographie est capable d'enregistrer un « récit simple », même si le contenu de ce récit peut être exprimé oralement dans les langues les plus diverses.¹³⁶

Aussi hétéroclites, instables, nomades et hétérogènes, que soient les signes inventés de Michaux, peut-on pour autant dire qu'ils ne disent, ou plutôt, ne communiquent rien de plus qu'« une représentation visuelle de ce qu'ils signifient »? Le pictogramme merveilleux, l'idéogramme abstrait ou le *sismographème* de Michaux ne sont pas systématiquement, ni exclusivement, des représentations ressemblantes, bien au contraire. L'espace de la page semble davantage accueillir les aléas d'un inconscient graphique, avec toute l'étrangeté, la démesure et le surréalisme du signe graphique. Le signe inventé de Michaux n'a pas non plus de fonction mnémonique. La caractérisation de la pictographie de Cohen n'est pas adaptée pour saisir l'expérience sémiographique d'un Michaux. Dans la même perspective, est-ce que les pages de signes, parfois en dialogue avec le texte, ne représentent pas des récits iconiques ? Ainsi, dans le recueil *Par la voie des rythmes*, où le texte déserte les pages et où ne demeurent que les signes imaginaires, peut-on sérieusement envisager que la foule de signes, structurée en sections, ne signifie rien sans les mots, que les traits ne suffisent pas à raconter la fiction des signes?

¹³⁶ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, op. cit., p. 95-96.

Si Michaux fuit les mots, il ne rejette néanmoins pas le sens. L'accumulation et l'évolution des signes, dans *Par la voir des rythmes*, ainsi que l'organisation en sections constituent les éléments iconiques et structurels qui permettent une lecture et l'élaboration d'un sens, bien que le paradigme de la signification ne soit pas du même ordre que dans le cadre d'une phrase d'écriture normale et régie par des normes décodables, à la signification fixe. Les signes inventés, même ceux sans texte à côté, signifient et expriment quelque chose, et ce, bien que le contenu sémantique soit sujet à variation. Michaux expérimente une autre forme d'expression graphique, dans la perspective d'une communication immédiate, qui ne sollicite pas la médiation d'une nomenclature et la nécessité de sa connaissance pour avoir accès au message. Le rêve d'universalité du signe — étant donné que, quelle que soit la langue ou l'écriture du lecteur en présence, le signe demeure le même — s'accomplit grâce à un refus de la systématisme. La tentative d'inféoder le signe de Michaux à une catégorie de signe ou à un type d'écriture est vaine, décrire cette pratique nécessite la création de néologismes, si on veut éviter de réduire sa force de transgression et sa capacité au nomadisme. L'expérience graphique de Michaux manifeste à quel point le geste d'écriture normal, habituel, est conditionné, elle rend aussi évidentes les limites des classifications des signes scripturaux. Roy Harris souligne, à ce propos, dans *La sémiologie de l'écriture*, les problèmes que pose la méthode de catégorisation des écritures.

Or, comme nous allons le voir, du point de vue sémiologique, la représentation ne se laisse pas réduire à des relations binaires ; ou, ce qui revient au même, ne s'explique pas dans le cadre d'une conception dualiste du signe. Celle-ci produit toujours une taxonomie des écritures où les signes sont classés d'après le statut théorique de leurs signifiés (« idées », « objets », « mots », etc.). Mais dans la pratique, ce classement dualiste se réduit fatalement à une taxonomie des formes écrites, parce qu'on manque de critères objectifs pour l'identification des signifiés. Ainsi, par exemple, il est difficile de proposer un critère général qui permette de décider si tel signifiant graphique représente un objet ou bien une idée, étant donné que n'importe quel objet se trouve associé à une idée correspondante. Par conséquent, les théoriciens de l'écriture

ont recours presque toujours à la forme du signifiant. S'il est possible de reconnaître dans la forme du signifiant une image schématique de l'objet, ils disent que c'est l'objet en question qui est représenté. Si une image reconnaissable fait défaut, ils disent que c'est une idée qui est représentée. On n'a pas besoin de souligner tout ce que cette division simpliste comporte d'arbitraire.¹³⁷

Les graphies imaginaires de Michaux se présentent comme un point de fuite à la taxonomie des écritures. Qualifier le pictogramme de Michaux de « merveilleux », son idéogramme d' « abstrait » ou d' « imaginaire » manifeste la singularité du signe qu'il invente et permet de respecter l'esprit sémiotique transgressif et interstitiel à l'œuvre. La pratique de Michaux met en exergue l'impossibilité de caractériser une telle expérience graphique avec une perspective sémiologique dualiste. Inclassable dans une conception dualiste, le signe graphique de Michaux serait alors confiné au domaine plastique uniquement, ce qui est problématique dans la mesure où il n'est pas strictement et simplement une figure picturale — il s'agit bel et bien d'une expérimentation et d'un signe à caractère graphique. Il importe donc d'envisager les qualités intégrationnelles et transitives du signe de Michaux (quant aux autres ordres sémiotiques) afin d'en saisir la nature.

2. Les alphagrammes exagérés ou les logogrammes de Dotremont

À travers l'invention du logogramme, Dotremont n'entend pas sortir de l'écriture, mais bien davantage personnaliser, exagérer, naturaliser la graphie. « [J]'exagère le naturel, voilà ce que je fais dans mes logogrammes, j'exagère le naturel je le laisse exagérer, et quand le naturel exagère il exagère, il fait des cabrioles, des strates. »¹³⁸ L'exagération graphique de Dotremont consiste à étirer ou concentrer la lettre de l'alphabet romain, à transfigurer les

¹³⁷ *Ibid.*, p. 96-97.

¹³⁸ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, *Traces*, op. cit., p. 20.

« alphagrammes », ¹³⁹ afin de proposer une graphie singularisée en fonction du sens du texte, du sentiment du scripteur au moment du tracé, des affinités de forme dans les signifiants constitutifs d'un mot et des échos plastiques qui se créent sur la page. La transfiguration de la lettre est telle qu'il est parfois difficile de reconnaître le caractère alphabétique tracé par Dotremont. L'« alphagramme » est aussi souvent complètement illisible tant l'exagération graphique est poussée à l'extrême. La filiation alphabétique s'avère parfois très lointaine et les constituants morphologiques de la lettre se révèlent être difficilement identifiables.

Dans la perspective d'éclaircir la nature réelle du signifiant du logogramme (après que la lettre eut été transfigurée par le geste pictural de Dotremont), il importe d'examiner, d'abord, à l'aide d'une approche graphématique, la configuration du système graphique français.

Le postulat de base est qu'une langue comme le français — mais c'est vrai de toute langue évoluée, indépendamment de la régularité de ses correspondances grapho-phonétiques — possède une **forme de l'expression phonique** et une **forme de l'expression graphique** qui, bien qu'en interaction, peuvent être analysées et décrites indépendamment. Les unités minimales de la forme écrite, ou **graphèmes** — qu'il s'agisse des graphèmes alphabétiques, *figures* qui constituent l'essentiel de notre système, ou des graphèmes punctuo-typographiques, quasi-signes, ou enfin des graphèmes logogrammatiques, signes marginaux dans le système — peuvent et doivent être définis indépendamment de la forme parlée. [...] [N]ous avons distingué trois classes de graphèmes : alphabétiques ou **alphagrammes**, punctuo-typographiques ou **topogrammes**, logogrammatiques ou **logogrammes**. On doit naturellement donner la prépondérance aux premiers : ces unités distinctives, dénuées de sens par elles-mêmes, sont les composantes des unités significatives. ¹⁴⁰

Grâce à la logogrammatique, Dotremont entend explorer et approfondir la forme de l'expression graphique en français, et ce, indépendamment de la contrepartie verbale de la langue. Il tente de faire ressortir, à travers une peinture de l'écriture, le potentiel plastique et

¹³⁹ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'écriture : théories et descriptions*, Paris / Bruxelles, Éditions universitaires / De Boeck-Université, 1988, p. 87.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 85-87.

iconique de la graphie, son expressivité visuelle. Les alphagrammes sont davantage métamorphosés que dans une écriture manuscrite normale, où l'écart avec le caractère d'imprimerie est déjà nettement visible.

Mais si on étudie les réalisations concrètes de la langue écrite, on constate une grande diversité, liée aux instruments et aux supports de l'écriture. Dans le cas des topogrammes, l'hétérogénéité atteint le système lui-même, dans la mesure où le texte imprimé dispose de traits graphiques comme l'italique et le gras. Dans le cas des alphagrammes, l'analyse de leurs *traits distinctifs* ne peut se faire qu'à un niveau intermédiaire à construire entre matière et forme : en effet au clivage entre capitales et minuscules s'ajoutent les divergences entre l'écriture manuelle courante et l'écriture imprimée : liée vs détachée, polymorphe vs figée. Dans les deux domaines, la lettre varie considérablement.¹⁴¹

Dotremont amplifie à l'extrême la variation de la lettre manuscrite par rapport à celle de l'écriture imprimée. Le travail plastique à l'œuvre dans le logogramme consiste en une sollicitation permanente et une activation maximale des « facteurs psycho-physiologiques »¹⁴² qui interviennent dans l'acte d'écriture manuscrite. Dans la mesure où « la manifestation matérielle des graphèmes interfère avec leur fonctionnement formel »¹⁴³, et ce, de manière générale, la démarche de Dotremont, qui consiste à épanouir totalement le naturel dans la forme du signe scriptural — sans la limite des normes, sans le respect des codes graphiques — permet de personnaliser la graphie, de produire une *scription* totalement unique, inimitable, non-reproductible et, partant, de proposer une nouvelle approche de l'écriture, fondée sur l'expressivité visuelle et la spontanéité du geste.

Un deuxième clivage sépare l'écriture imprimée ou dactylographique et l'écriture manuscrite : les lettres de la première sont standardisées — à savoir que toutes les réalisations d'un alphagramme relevant d'une même série (par exemple les caractères romains du texte principal) seront identiques — et séparées ou juxtaposées ; les lettres de la seconde sont individualisées — les diverses réalisations, dans un texte écrit de la même main, se différencieront en fonction de la position dans la chaîne graphique et

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴² *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 89-90.

des facteurs psychiques — et liées : la chaîne graphique est alors généralement un continuum : les brisures normales interviennent aux frontières de mots, les blancs internes étant déterminés par les facteurs psycho-physiologiques.¹⁴⁴

Dotremont accentue le clivage existant entre la lettre imprimée et la lettre manuscrite afin de mettre en exergue un inconscient graphique, qui se manifeste dans les pulsions de la main du scripteur, dans les accidents du tracé, et de signifier l'expressivité des irrégularités scripturales du sujet écrivant. Le processus d'exagération, qui permet de transgresser les normes graphiques et de donner naissance à des graphèmes personnalisés, procède selon une logique de concentration ou d'extension du signifiant graphique, des mots et des lignes. Bien que Dotremont réalise des logogrammes uniques et souhaite par ce geste même échapper à la systématisme du code graphique, se manifestent néanmoins deux dynamiques logogrammatiques, l'une centrifuge, l'autre centripète.

a) Le logogramme à concentration graphique

Le logogramme naît d'un écart par rapport à la convention linguistique, d'une transfiguration du signifiant graphique grâce à la peinture.

Je ne trace pas les mots (ni même parfois les lettres) dans leur ordre linguistique ; mes premières hypothèses de travail (1962) restent d'assez satisfaisantes définitions : « traiter les mots comme s'ils étaient des lettres », et celle-ci surtout : « substituer un ordre plastique à l'ordre linguistique ». ¹⁴⁵

La logique plastique, qui se substitue à la logique verbale, implique de modifier le tracé et le geste graphiques. L'adoption du pinceau et de l'encre favorise un déconditionnement de la mécanique de l'écrire (de l'ordre du réflexe), qui commande la main et induit la forme

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁴⁵ Michel Butor, *Cartes et lettres : correspondance 1966-1979* /Christian Dotremont, Michel Butor, Paris, Galilée, 1986, p. 53.

systémique de la lettre et du mot. L'exagération de l'écriture alphabétique par concentration des signifiants opère de différentes manières. Le *modus operandi* du mouvement logogrammatique centripète présente quelques variantes : un mode de superposition des signifiants, un mode de coordination des signifiants, un mode d'inclusion des signifiants et un mode d'assimilation des signifiants.

Le mode de superposition désigne la simple accumulation de chacune des lettres d'un mot ou celle de plusieurs mots en un même point de la page, en une même aire de la surface. La lisibilité n'est plus nécessairement assurée puisque certains signifiants ne sont plus reconnaissables. Le signe graphique se rapproche alors davantage du signe plastique, dans la mesure où les segments constitutifs de la lettre ne sont plus repérables en tant que tels et forment un assemblage de traits abstraits. La position d'inscription de la lettre n'étant plus respectée, les signifiants superposés engendrent de nouveaux signifiants graphiques potentiels et produisent également une image graphique, porteuse d'une signification visuelle. Par exemple, le logogramme *Serpentins*¹⁴⁶ présente une superposition des lettres du mot « serpentins » sur le -s initial. Le mot « serpentins » — au lieu de se déployer horizontalement et de marquer un espacement entre chacune des lettres qui le constituent — s'inscrit sur un axe vertical et en un point précis et unique. L'accumulation des caractères au même endroit est telle que la lisibilité du mot est mise en péril. Si certaines lettres sont reconnaissables individuellement, lire le mot ne se peut sans la présence de sa transcription en dessous. Mais, supplanter la manifestation graphique habituelle du mot et sa possibilité de faire sens immédiatement permet à Dotremont de créer une image graphique, en l'occurrence celle d'une confusion, d'un chaos des signifiants, semblable au mouvement aléatoire des serpents. En

¹⁴⁶ Christian Dotremont, *Des logogrammes*, Rennes, Ubacs, 1991, n. p.

effet, la sinuosité à laquelle réfère le terme « serpentins » est suggérée iconiquement par l’emmêlement des lettres.

Le mode de coordination des signifiants désigne une combinaison ordonnée des alphagrammes et des topogrammes — ordonnée, dans le sens où elle obéit à une logique de rassemblement des signifiants qui sont identiques ou ressemblants. En l’occurrence, dans le logogramme *L’immense bête de la nuit dont le museau c’est l’été*¹⁴⁷, chaque mot de la phrase concentre ses lettres respectives. La concentration du mot consiste en un rapprochement, sur le plan formel, des alphagrammes qui procède par combinaison des signifiants proches ou identiques. Par exemple, le terme « immense » présente seulement trois alphagrammes, le –i, le –e et le –m, alors qu’il est normalement composé de sept lettres. Les deux voyelles –e, présentes dans le mot, sont combinées en une seule, le segment vertical qui constitue la voyelle –i coïncide avec celui de la lettre –e : –e et –i se coordonnent partiellement. L’alphagramme –m est représenté une fois coordonnant ainsi les deux occurrences de la lettre –m et l’emploi du –n au sein d’un même graphème. Le –n étant formé iconiquement de la moitié de la consonne –m. D’autres mots de la phrase logographiée suivent le même principe de coordination de leurs signifiants grâce à une proximité, voire à une identité des traits, du dessin formant l’alphagramme. C’est notamment le cas du graphème débutant le mot « bête », qui présente une coordination du caractère –b et du caractère –t. La partie inférieure du –b est formée grâce au trait horizontal du – t et est complétée par le segment vertical du –t. La coordination des alphagrammes produit une densité sémiotique et propose une nouvelle version de l’écriture alphabétique. Mais, est-ce que la concentration graphique, la coordination des signifiants, provoque, pour autant, une modification de l’énoncé ?

¹⁴⁷ *Ibid.*

L'essentiel du contenu sémantique est véhiculé par les alphagrammes ; quant aux topogrammes, s'ils sont partie intégrante du système graphique, on peut néanmoins les qualifier d'éléments auxiliaires, car ils ne peuvent constituer à eux seuls des énoncés.¹⁴⁸

Si les alphagrammes comprennent l'essentiel du contenu sémantique et constituent des énoncés, toute déformation de ceux-ci peut altérer le sens. Effectivement, certains alphagrammes logographiés sont perdus dans l'amas d'encre et les mots sont elliptiques, ce qui nuit alors à l'élaboration de l'énoncé. Mais, émerge une expressivité visuelle et un sémantisme iconique qui relaient les manquements du contenu sémantique verbal dus à l'absence d'une transcription institutionnalisée des alphagrammes. Ainsi, dans le logogramme *L'immense bête de la nuit dont le museau c'est l'été*, le mot le plus conséquent de l'aphorisme, « immense » — celui qui devrait logiquement recouvrir une amplitude horizontale certaine —, est pourtant le plus dense et le plus concentré. Dotremont procède par inversion du rapport d'adéquation forme/contenu, il symbolise les propriétés du terme (l'étendue spatiale) avec une forme contraire à ce qu'il implique et signifie. Il propose visuellement une signification inversée, puisqu'il donne à voir la densité graphique comme manifestation de l'immensité. Le phénomène de concentration des signes brouille les repères du système graphique français et rend visuellement le caractère abstrait et particulièrement métaphorique de l'aphorisme.

Les alphagrammes logographiés peuvent également être concentrés en un même espace selon un processus d'inclusion. Le mode d'inclusion désigne l'incorporation d'un ou de plusieurs signifiants dans un autre. Un seul et unique alphagramme peut accueillir en son sein toutes les lettres du mot duquel il fait partie. C'est le cas dans le logogramme *Né de la cécité de ne te voir qu'ainsi*¹⁴⁹, qui présente tous les alphagrammes composant les mots de

¹⁴⁸ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'écriture : théories et descriptions*, op. cit., p. 88.

¹⁴⁹ Christian Dotremont, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974, p. 45.

l'aphorisme insérés dans le creux du -n majuscule du terme « né ». Cette disposition graphique représente un œil, la concentration des signifiants génère un motif visuel, qui est emblématique du thème du logogramme. La confusion sémiotique et l'illisibilité locale produisent une plasticité et une expressivité globales. Le jeu porte sur l'écart entre le postulat d'une certaine forme d'aveuglement (réel ou figuré), énoncé dans la phrase – instaurant elle-même une ambivalence quant à la perception visuelle –, et la figuration distincte d'un œil perché dans la partie supérieure de la page, créant une impression de potentiel visuel et de vue surplombante. L'ambiguïté sémantique du texte, quant à la vision (aveuglement / clairvoyance), est rejouée picturalement puisque, si le motif de l'œil se dégage nettement sur le plan iconique, la concentration des signes produit une tache aveugle et une faillite de la lisibilité. Qui plus est, la référence implicite à la femme aimée, Gloria ou Bente, dans l'emploi de la deuxième personne du singulier, suggère que le sentiment amoureux agit comme un prisme sur la perception. La concentration des signifiants graphiques par inclusion est, à la fois, facteur d'illisible et de visible.

La concentration des alphagrammes dans le logogramme de Dotremont prend aussi la forme d'une absorption des signes, ce qu'on peut qualifier de mode d'assimilation des signifiants. Lorsque le croisement des alphagrammes en un même espace engendre une assimilation quasi complète des signifiants en une masse d'encre abstraite, il s'agit d'un logogramme à concentration graphique par assimilation des signifiants. Les signes sont dilués et déformés au point de ne plus être reconnaissables. Quelques logographies sont particulièrement édifiantes à cet égard. En l'occurrence, le logogramme *Matière focale*¹⁵⁰ présente un tracé épais (avec peu d'espacement dans ses trajectoires) qui ne découvre pas de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

formes identifiables. Les alphagrammes des deux mots de l'expression logographique sont noyés dans la multiplicité des points de contact et de croisement des signifiants. Aucune des lettres n'est reconnaissable, leurs segments constitutifs forment un ensemble de traits dont on ne peut délimiter le commencement de la fin. L'assimilation des signes graphiques produit un trait tortueux, qui se replie sur lui-même. La matière graphique se focalise sur son encre et se recentre en un magma d'encre : l'image logographique se donne, dès lors, à voir en écho visuel du contenu textuel. La dilution du signe et, partant, du sens verbal, favorise le clin d'œil plastique, qui naît dans l'interstice de l'illisible des mots logographiés et de leur transcription, en bas de page. Ces modalités de la mutation du signifiant graphique organisent la transformation des alphagrammes et engendrent l'expressivité plastique de l'écriture, chère à Dotremont.

b) Le logogramme à extension graphique

Le logogramme déforme également l'écriture alphabétique par extension de l'alphagramme. Épanouir la lettre dans l'espace transfigure la graphie tout aussi considérablement que de condenser les signes. L'extension graphique procède de différentes manières : selon un mode linéaire (à axialité horizontale ou verticale) ou selon un mode oblique (à l'échelle de la ligne ou de la page).

Le mode linéaire d'extension du signifiant à axialité horizontale désigne un alphagramme qui est épanoui sur la page selon son axe d'inscription habituel (horizontal), c'est-à-dire qui respecte la succession des caractères. Les logogrammes qui présentent une écriture cursive ont souvent cette configuration. Ainsi, la logographie *D'autant plus que son absence*

d'aujourd'hui — dont le texte complet est : « D'autant plus que son absence d'aujourd'hui,— la plus désagréable, et lourde, — je la dois plus encore à la présence qu'elle m'a donnée hier que je ne devais cette présence, la seule, à son absence d'avant. »¹⁵¹ — présente une écriture allongée, étirée sur toute la largeur de la page. La locution adverbiale « d'autant plus que » comporte des alphagrammes particulièrement distendus tels que le -t ou le -n du mot « autant ». De nombreux mots de la phrase ont la même propension à l'expansion du signifiant graphique. La lisibilité est encore assurée à plusieurs endroits du texte logographié, et ce, sans l'aide de la transcription. D'autres passages nécessitent le soutien du texte, en écriture normale, en bas de page. Les effets visuels produits par l'extension de la lettre permettent au lecteur d'élaborer un réseau de correspondances et d'échos entre le contenu sémantique de l'énoncé verbal et la plasticité graphique. Par exemple, dans le logogramme *D'autant plus que son absence d'aujourd'hui*, la modalité linéaire d'extension du signifiant à axialité horizontale crée un effet de fuite du texte, d'une expansion spatiale qui peut référer à la fuite du temps évoquée à travers le paradoxe de la présence-absence de Gloria. L'effet spatial de mouvement du texte suggère l'éphémère temporel.

Le mode linéaire d'extension du signifiant peut opérer sur un axe vertical. Dotremont effectue un tracé qui respecte la succession linéaire et chronologique des lettres et des mots, mais selon un axe d'inscription vertical. Le logogramme *Deuil pour an*¹⁵² présente une disposition en cascade. La première lettre de chaque mot, à mesure que la chaîne graphique verticale progresse, est plus étirée, plus importante en taille, et ses pleins et ses déliés sont davantage espacés. Les segments graphiques constitutifs de l'alphagramme -d (commençant le substantif « deuil ») demeurent nettement moins développés que ceux de la lettre -p

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵² *Ibid.*, p. 91.

(commençant le terme « pour »). L'extension du caractère –p donne lieu à une incurvation de ses segments et à une inversion des proportions graphiques qui le caractérisent normalement : à savoir que le pied vertical du –p est la partie la plus grande, par rapport à la boucle. Dans le logogramme, Dotremont déploie une boucle plus longue que le pied du –p. Enfin, il propose un –a (première lettre du nom commun « an ») démesuré, qui à lui seul représente la moitié de la logographie, et ce, alors même qu'il fait partie du mot le plus court de l'expression. La déconstruction graphique accentue ou souligne celle qui est à l'œuvre verbalement. En effet, Dotremont joue sur la proximité sonore qui existe entre le proverbe « œil pour œil, dent pour dent » et l'aphorisme logogrammatique « deuil pour an ». La subversion dépasse la seule reprise homonymique puisque les signifiants phonétiques font également l'objet d'un déplacement, de même que les signifiants graphiques. En effet, le [d] de « dent » est ajouté au son [ey] pour former « deuil » et le son [ã] forme le mot « an ». Le décentrement graphique duplique le déplacement phonétique et transfigure, parodie, un lieu commun de la langue. Le processus de déformation des graphèmes et de déplacement des phonèmes renouvelle la langue et la graphie françaises.

Le mode oblique d'extension du signifiant graphique désigne un développement spatial de l'alphagramme qui transgresse la linéarité, c'est-à-dire l'organisation chronologique, la succession logique des lettres, et procède obliquement, par interférence avec les autres signes. L'extension oblique du signe opère à l'échelle de la ligne comme à celle de la page. Dans le logogramme *Logstory*¹⁵³, les lignes sont déviées de l'axe d'inscription habituel et se croisent régulièrement. L'écriture cursive présente des lettres qui s'épanouissent verticalement et horizontalement, mais selon une trajectoire oblique. Le caractère ne respecte pas l'espace qui

¹⁵³ *Ibid.*, p. 121.

lui est imparti, il interfère allègrement avec les autres lettres situées parfois plusieurs lignes plus bas. Chacun des feuillets constitutifs du logogramme *Logstory* donne à lire, à certains endroits, des alphagrammes qui se déploient sur plusieurs lignes. C'est notamment le cas des lettres des mots « Logogus », « logogramme », « logogrammation » : le –g est toujours allongé, grossi, par rapport aux autres caractères. Il est développé aux dépens des lettres qu'il recouvre dans sa dynamique d'épanouissement. Le lexique de la création logogrammatique fait l'objet d'un graphisme particulier, à savoir d'une transfiguration à dynamique centripète du graphème. Coïncidence linguistique-graphique du processus de renouvellement de l'écriture dans l'œuvre qui conte l'histoire du logogramme, *Logstory*.

Ainsi que le remarque Max Loreau, les modalités de la logogrammation reposent sur une déformation graphique qui induit une altération considérable de la nature du signe scriptural — le signe perd sa forme de diffusion et sa valeur référentielle.

Les éléments utilisés dans le dessin : pour l'essentiel les lettres de l'alphabet latin ; à quoi s'ajoutent les signes orthographiques et de ponctuation ainsi que les chiffres arabes. Soit tous les signes de l'écriture mais distordus, dynamisés, rendus méconnaissables, c'est-à-dire enlevés à leur forme de diffusion et détachés de toute valeur de sens.¹⁵⁴

Si l'exagération et la déformation des alphagrammes — que ce soit selon un processus de concentration ou d'extension du graphème — permettent de développer ou de révéler la plasticité des lettres et l'expressivité iconique de la graphie, l'hybridation (picturale-scripturale) qui en résulte manifeste un nomadisme du signe et une mutation de son économie.

¹⁵⁴ Max Loreau, *Dotremont : Logogrammes*, op. cit., p. 33.

3. Les typographèmes plastiques de Giguère

Roland Giguère envisage la typographie comme un langage en tant que tel, à même de communiquer un sens et de créer des effets poétiques, au même titre que des procédés linguistiques, tropiques, etc. L'emploi d'un caractère typographique n'est jamais anodin, il est déterminé en fonction de la forme qu'il recouvre, de son histoire et des valeurs esthétiques et typographiques qui lui sont attribuées. Le travail typographique de Giguère ne se limite pas à un jeu sur la connotation d'une famille de caractères d'imprimerie, mais consiste également en une expérimentation des dimensions plastiques et manuscrites du signe typographique. Le typographème fait l'objet d'une singularisation et possède une facture plastique spécifique dans les livres Erta. Giguère utilise les procédés de l'édition artisanale afin d'expérimenter de nouvelles manifestations graphiques d'un caractère typographique (texture, position et orientation, forme, etc.) et propose ainsi des typographèmes aux vertus du signe plastique. Régulièrement, d'une lettre à l'autre, d'une ligne à l'autre, d'un poème à l'autre ou d'un recueil à l'autre, le typographème évolue dans sa forme, le signifiant graphique n'est pas de la même nature. Trois orientations graphiques — à l'origine du nomadisme du signe scriptural — se révèlent à l'examen des recueils Erta fabriqués par Giguère, à savoir l'élection de caractères typographiques connotés, le choix de la lettre manuscrite ainsi que la création de typographèmes expérimentaux, grâce à un usage plastique des procédés d'impression.

a) Le caractère typographique connoté

Roland Giguère, en « maître des lettres »¹⁵⁵, joue des variations de familles de caractères typographiques, de taille des caractères, de l'alternance des majuscules et des bas de casse ou minuscules. Mais il ne convoque pas sur la page une famille de caractères typographiques uniquement pour sa forme et sa qualité iconique. Il prend en considération sa signification implicite, celle de sa valeur historique — chaque famille de caractères typographiques a une connotation visuelle et relève d'une période de l'histoire de l'écriture et de l'imprimé, porteuse de sens et de valeurs.

La variation des familles de caractères (garaldes, didones, mécanes, fractures, incises, linéales¹⁵⁶, etc.) dans un même mot ou une même phrase influence la lecture et, conséquemment, l'élaboration du sens. Le passage de la lettre bas de casse (ou minuscule romain) à la lettre capitale isole graphiquement certains mots et leur confère une importance sémantique. Les mots — en principe en situation d'égalité sémiotique et sémantique, quand les normes graphiques et linguistiques sont respectées — sont donnés à voir et à lire selon une optique hiérarchique, en raison de la disproportion graphique et du déséquilibre visuel que cause l'adoption des majuscules.

Dans le poème « comme un titre d'or flambant dans la nuit des bibliothèques »¹⁵⁷, la première lettre, qui renverse la convention graphique imposant la majuscule (souvent en lettre capitale) en début de phrase, annonce le nouvel ordre typographique à l'œuvre : celui d'un dérèglement formel à l'effet d'une surenchère de sens et d'expressivité. Les termes « or » et « nuit » figurent en lettres capitales, faisant ainsi l'objet d'une mise en abyme typographique,

¹⁵⁵ Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *op. cit.*, p. 99.

¹⁵⁶ Selon la classification Vox-Atypi.

¹⁵⁷ Roland Giguère, *Paroles visibles*, Montréal, Éditions Erta, 1983, non paginé.

attendu que l'antithèse textuelle du clair-obscur, de la métaphore de la nuit de la connaissance¹⁵⁸ sont visuellement dupliquées par cette dualité graphique, opérant sur deux plans : d'une part, entre les deux mots mis en exergue, d'autre part, entre les minuscules et les capitales. L'opposition est accrue spatialement par un face-à-face sur la page, en diagonale, de l'« or » et de la « nuit ». Les deux mots se confrontent tout autant qu'ils affrontent mutuellement l'obscurité de la page — le fond étant brun foncé, tous les mots de couleur jaune, excepté le terme « nuit » qui figure en orange. Les stratégies typographiques engendrent un discours visuel qui interfère, qui joue avec le contenu textuel afin de le dépasser ou de l'approfondir, de l'enraciner dans la page autrement.

Décliner les familles de caractères typographiques produit des effets significatifs sur la teneur sémantique du poème, dans la mesure où chaque groupe de caractères possède *in suo* une histoire, une empreinte graphique qui relève d'un principe formel singulier. Le choix d'un caractère engage, au-delà de la seule portée visuelle et communicationnelle, une possible connotation. Dans le recueil *Paroles visibles*, interviennent, à chaque poème, parfois à chaque phrase, des variations typographiques instigatrices de la signification poétique. Le poème «... qui vient mourir au pied de la lettre »¹⁵⁹ conjugue deux caractères typographiques différents : la fracture et la mécanique¹⁶⁰. La fracture, issue de la lettre appelée manuaire¹⁶¹ (dont la forme tend à reproduire une écriture manuscrite), est un caractère dérivé des manuscrits médiévaux, de style gothique, celui qui a été adopté par Gutenberg dans les balbutiements de l'imprimerie. Il est constitué d'une graisse importante, présente des courbes brisées, rappelant ainsi

¹⁵⁸La lumière est souvent associée, symboliquement, à la connaissance et les ténèbres à l'ignorance, bien que la cécité des devins, dans la tragédie grecque, représente la voie de la vérité et du savoir.

¹⁵⁹Roland Giguère, *Paroles visibles*, *op. cit.*

¹⁶⁰Selon la classification Vox-Atypi.

¹⁶¹Selon la classification Vox-Atypi.

l’empreinte de la plume biseautée. En revanche, la mécanique — caractérisée par un empattement quadrangulaire, d’une épaisseur ostensiblement équivalente à celle du corps de la lettre — représente, en typographie, la modernité, l’ère mécanique, la révolution industrielle du début du XIX^e siècle¹⁶².

La configuration typographique de la page matérialise et approfondit le trope de la mort du signe. Les fractures symbolisent la naissance de l’imprimerie guttenbergienne, la tradition typographique, alors que les mécanes incarnent la systématique et la simplicité mécanique. Les lettres fractures sont renversées, décentrées de leur axe d’inscription vertical et ne constituent pas un mot : lettres éparses et disparates qui forment un amas de signes démobilisés. Les monuments de l’imprimerie sont déboutés, contraints à déchoir au pied de la massive lettre mécanique. Le bloc graphique constitué par les lettres désaxées, en haut de page, s’étire vers le texte articulé, situé dans la partie inférieure, représentant ainsi la chute d’un caractère fracture. La lettre -l (mécanique), qui débute le mot « lettre », adopte la capitale alors que les autres caractères du mot demeurent en petites capitales, produisant ainsi un climax graphique (à l’endroit du -l) qui exemplifie la phrase — les petites capitales placées au pied de la capitale -l. La valeur antinomique des deux familles de caractères typographiques employées dans ce poème instaure un duel graphique que la diégèse actualise. La mise en scène de la lettre, piégée dans la dissidence entre tradition (caractère fracture) et modernité (caractère mécanique), est de l’ordre du discours métagraphique. Une réflexion sur les formes de l’écriture s’inscrit à même le corps graphique du texte. La valeur et la connotation d’un caractère d’imprimerie constituent un discours visuel, qui crée un effet poétique. Le poème est

¹⁶²Jadette Laliberté, *Formes typographiques : historique, anatomie, classification*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, 2004, p. 69.

élaboré par une configuration sémiotique plurielle ainsi que par un glissement permanent du domaine plastique au domaine linguistique.

La plasticité textuelle suggère, implicitement, une proximité substantielle entre la lettre et l'icône. Envisager la parenté du typographique au plastique s'avère fondamental, dans la mesure où le caractère typographique est né de l'écriture épigraphique, du dessin du calligraphe. L'absence de symétrie parfaite de certains groupes de caractères typographiques met l'accent sur le fait que la main ne s'est pas complètement absentée de la typographie.

Ces bizarreries — desquelles, pour ceux qui savent voir, naît la beauté — sont, pour la plupart, dues au fait que les lettres ont pour origine l'écriture même des calligraphes. On imagine assez bien, qu'à ceux-ci, il était plus difficile, une plume à la main, de faire des cercles parfaits que des ovales, des verticales rigoureusement parallèles que des lignes obliques. Ainsi, on le voit, à l'intérieur de chaque lettre, cela bouge-t-il, remue-t-il sans cesse pour le plus grand contentement de l'œil.¹⁶³

Dans la praxis giguérienne, la typographie est consacrée par la facture manuelle, par l'acte de composition et de fabrication artisanal, rejoignant ainsi les premiers temps du caractère d'imprimerie où la beauté du geste résidait dans le dessin de la lettre et donne acte à la double nature plastique-linguistique du signe d'écriture.

b) L'alphagramme manuscrit

A priori, écriture manuscrite et typographie semblent s'opposer puisque la première procède d'un geste uniquement manuel, impliquant le corps du scripteur, est variable d'un individu à l'autre et dispose de marques subjectives, tandis que la seconde est produite par un principe de systématisme et de mécanique — dans la mesure où elle est issue d'une presse

¹⁶³Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, op. cit., p. 69-70.

typographique et relève d'une norme graphique invariable. Dans *L'écriture : théories et descriptions*, Jacques Anis évoque cette rupture:

Un [...] clivage sépare l'écriture imprimée ou dactylographique et l'écriture manuscrite : les lettres de la première sont standardisées — à savoir que toutes les réalisations d'un alphagramme relevant d'une même série (par exemple les caractères romains du texte principal) seront identiques — et séparées ou juxtaposées; les lettres de la seconde sont individualisées — les diverses réalisations, dans un texte écrit de la même main, se différencieront en fonction de la position dans la chaîne graphique et des facteurs psychiques — et liées : la chaîne graphique est alors généralement un continuum : les brisures normales interviennent aux frontières de mots, les blancs internes étant déterminés par les facteurs psycho-physiologiques.¹⁶⁴

Le travail artisanal de Giguère sur la typographie bouleverse ce clivage entre le manuscrit et l'imprimé puisqu'il effectue manuellement la phase d'impression et qu'il utilise parfois des moules en bois — sculptés par lui-même — pour réaliser les caractères typographiques. Qui plus est, il élabore, grâce à des procédés spécifiques d'encrage, des couleurs uniques, des graphismes spécifiques, et trace, à la colle, des dessins à même l'écran d'impression. Le signe typographique recouvre aussi les qualités du signe plastique. La systématique de la lettre typographique est amoindrie, voire quelque peu effacée. En outre, Jacques Anis précise que l'évolution des formes de l'écriture manuscrite depuis le XIX^e siècle tend à resserrer le lien entre les graphies manuscrite et imprimée.

L'écriture script [...], dérivée des linéales les plus simples [...] témoigne de la pérennité du lien entre l'imprimé et le manuscrit, mais aujourd'hui c'est l'imprimé simplifié qui influence le manuscrit. Cette pression se manifeste notamment par la prépondérance dans le manuscrit moderne des capitales d'imprimerie — au détriment des formes très complexes héritées de l'Anglaise. A l'inverse les caractères traditionnels s'enracinaient dans le geste de la main — la main du graveur antique, la main du copiste médiéval, la main du dessinateur de lettres; d'où les pleins et les déliés, d'où la complexité du **a** — d'ailleurs ultérieurement simplifiée en cursive — et du **g**.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'écriture : théories et descriptions*, op. cit., 1988, p. 91-92.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

Si la modernité témoigne d'une influence du dactylographique sur le manuscrit, l'histoire de l'imprimerie atteste la filiation inverse. En effet, originairement, les premiers caractères typographiques furent le résultat du dessin des calligraphes. L'écriture manuelle a donc fortement imprégné la typographie à ses débuts. C'est ce que Jérôme Peignot affirme dans *De l'écriture à la typographie* :

Que le fossé soit infranchissable, qui sépare la calligraphie de la typographie, on a longtemps voulu le croire. Il n'en reste pas moins que les premiers caractères d'imprimerie qui peuvent s'appeler romains, ceux dessinés à Venise en 1469 et utilisés en Italie par les frères Jean et Wendelin de Spire, sont encore tout pleins de la chaleur de la main, d'une main un peu contrefaite, certes, mais qui n'en vibre pas moins pour autant, au contraire.¹⁶⁶

La praxis typographique et éditoriale de Roland Giguère consolide fortement le lien entre typographie et écriture manuscrite, dessin de la lettre ainsi que graphie plastique. Dans ses productions aux Éditions Erta, le poète renoue avec l'origine manuelle des caractères typographiques. La typographie est, dès lors, désystématisée, dans la mesure où les conventions graphiques de la communication écrite sont mises à distance, voire parfois abandonnées, au profit d'une écriture plastique.

L'exemple manifeste à cet égard est le *volumen* intitulé *Abécédaire*, que Giguère réalise en collaboration avec Gérard Tremblay. La forme de l'objet livre annonce une prédilection pour une médiation ancienne de l'écrit. *L'Abécédaire* associe le support du *volumen* — première forme du livre utilisée dans l'antiquité par les égyptiens, puis par les grecs et les romains, avant l'adoption du codex — au genre de l'abécédaire, outil d'apprentissage de l'alphabet. À chaque lettre de l'abécédaire figure un poème manuscrit, accompagné de dessins. Le retour à un état ancien du livre, au support premier de la révélation des signes graphiques ainsi que l'entièreté manuscrite du recueil attestent le désir de réinscrire

¹⁶⁶ Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, op. cit., p. 49.

la poésie et son édition dans la précellence du manuel. Lettre et icône se placent communément sous le signe de la main.

Une écriture est un dessin comme un autre, plus intéressant qu'un autre dans la mesure où il est plus naturel qu'un autre [...] Que font les auteurs d'idéogrammes, sinon de dessiner leurs idées? Tout est geste. Le geste est le commun dénominateur de tous les arts, l'art de dessiner les lettres comme les autres.¹⁶⁷

L'hybridation qui caractérise le trait scriptural, dans *Abécédaire*, manifeste la filiation du signe graphique au dessin. L'élaboration de lettres-images, de signes génériquement modifiés, a un retentissement poétique significatif. Ainsi, à la lettre I, le poème «Ivres d'images» évoque l'apparition de signes et le mot « immuables » cristallise l'interférence du trait plastique et de la ligne d'écriture. Signe graphique et motif plastique sont, littéralement, croisés au cœur du mot « immuables » dont la signification implique, paradoxalement, une résistance à tout changement. « La plage imprimée de signes inconnus attend la prochaine vague de ses sables nus froids et immuables. »¹⁶⁸ La graphie complexifie dans sa matérialité la signification du texte. La page et la plage se substituent l'une à l'autre, d'une part, poétiquement, dans l'occurrence de l'hypallage « plage imprimée »¹⁶⁹ et, d'autre part, plastiquement, à travers le dessin avoisinant qui représente une plage accueillant une peuplade de signes inventés, de formes abstraites, de lettres transfigurées. La page représente, allégoriquement, « l'île vierge » où peuvent naître les « signes inconnus » et, graphiquement, grâce au dessin, l'espace de réalisation et d'inscription de l'utopie sémiotique formulée dans le poème. L'emploi de la lettre manuscrite permet de souligner la parenté graphique du dessin et de l'écriture. La ligne favorise le glissement du signifiant graphique au signifiant plastique, le nomadisme du signe.

¹⁶⁷ Rémi Peignot, dans Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, op. cit., p. 70.

¹⁶⁸ Roland Giguère, *Abécédaire*, Montréal, Éditions Erta, 1975, non paginé.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Ces passages de lignes et de signes sont particulièrement significatifs dans les œuvres intermédiaires de Giguère, si l'on considère les vertus et la valeur qu'il attribue au dessin.

Il y a dans le dessin un ton confidentiel qui lui est propre [...] La couleur peut mentir; elle peut n'être qu'un ornement pour dissimuler, maquiller. Le dessin se présente à nous dans toute sa nudité, sans parure; la ligne seule donne la forme; le noir est toute sa gamme; sa pauvreté fait sa force.¹⁷⁰

La mixité générique du trait, tout autant graphique que plastique, permet l'altération de la nature du signe. L'ascendance plastique de la graphie — le terme, issu du verbe *graphein*, désigne étymologiquement aussi bien l'activité picturale que poétique — réside dans le pouvoir de la forme dont dispose le trait. À l'endroit où le graphisme prolonge la lettre et le vers, en dépassant leur portée linguistique et sémantique, advient une poésie du graphique. Le signe dépasse le clivage entre le manuscrit et l'imprimé, entre le scriptural et le plastique, à travers une mutation du trait et de sa texture.

c) Le typographème sérigraphique plastique

Le caractère typographique est singularisé dans sa texture et sa couleur grâce à un emploi artistique et créatif des procédés éditoriaux. Giguère attache une importance particulière au potentiel plastique des techniques d'impression et transfigure le typographème en signe plastique en expérimentant, notamment, les richesses de l'encre sérigraphique. « On a tendance à considérer certains procédés d'impression (tel que la sérigraphie) comme de simples moyens de reproduction alors qu'ils peuvent être, entre les mains des artistes, d'authentiques moyens de création. »¹⁷¹

¹⁷⁰ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷¹ Roland Giguère, « 18 print-makers », *op. cit.*, p. 104.

La sérigraphie est un moyen de reproduction dans lequel l'encre est transmise au support d'impression par l'intermédiaire d'un écran, à l'origine en soie. Giguère pratique un type particulier de sérigraphie : la sérigraphie *block out*. Il s'agit d'une technique où le sérigraphe utilise de la colle afin d'obstruer l'écran et d'empêcher la transmission de l'encre ; ce qui permet à l'artiste de dessiner directement, à même l'écran sérigraphique, à la colle, le motif qu'il souhaite reproduire et qui sera imprimé par l'encrage — l'encrage désigne l'étape où l'encre est étalée à l'aide d'une raclette sur les mailles non-obstruées du tissu. Ce type d'impression requiert une présence accrue de la main du typographe et permet de dessiner les lettres, puis les graphismes qui les accompagnent. La sérigraphie en couleur permet aussi de créer et de conférer aux textes des effets de relief et de texture. L'utilisation que Giguère fait de la sérigraphie manifeste comment la typographie peut résulter d'un geste plastique. L'artiste élabore une typographie et un graphisme uniques, grâce au potentiel chromatique de la sérigraphie. La technique sérigraphique permet de conférer à l'estampe une forte épaisseur d'encre ainsi que d'imprimer des encres claires sur un fond très sombre. La variation la plus ténue d'une nuance est possible, de même que la réalisation de contrastes éclatants. Le mélange des encres et la superposition des phases d'encrage permettent à Giguère d'individualiser le graphisme des signes typographiques. Dessin et couleur élaborent une typographie singulière, plastique, et font du poème une estampe.

Roland Giguère réalise ainsi de véritables estampes sérigraphiques avec les pages de poèmes du recueil *Paroles visibles*. En l'occurrence, le poème « Pour dire adieu aux vieilles voyelles »¹⁷² présente des typographèmes dont la matière, la position, la forme et la couleur tendent à les confondre avec des signes plastiques. L'énoncé verbal — qui suggère

¹⁷²Roland Giguère, *Paroles visibles*, op. cit.

l'effacement des voyelles, d'une catégorie de lettres — est relayé par le discours visuel, manifestant une transfiguration sémiotique du typographème, une plasticisation du signe graphique. Le fond — composé d'empreintes graphiques de voyelles réalisées à la première impression, ultérieurement recouvertes par de nouvelles couches d'encre superposées — inscrit la disparition sémiotique. Dans la partie supérieure de la page, un concentré de voyelles, toutes basculées horizontalement, annonce graphiquement le vers qui suit, proclamant le déclin des voyelles. Les caractères de premier plan, qui constituent le poème, sont contaminés par les lettres de second plan, traces de caractères d'écriture à peine visibles, anéantis par la couverture de l'encre, indices du signe en voie d'extinction. L'alphagramme est corrompu dans sa couleur et dans sa forme.

La délimitation entre le support d'inscription et le texte s'atténue : impression de chaos graphique que l'apparition soudaine du ton orangé, sur le mot « voyelles », confirme allègrement. La couleur orange étant synonyme, dans l'esthétique chromatique giguérienne, de trouble et de péril. L'usage du caractère gras pour le mot « adieu », qui figure, de surcroît, en capitales, confère une primauté visuelle à ce terme et, ce faisant, sémantique. Les capitales sont également employées pour démarquer visuellement le mot « voyelles », imprimé en lettres linéales¹⁷³ — caractère typographique qui ne possède aucun ornement, dénué d'empattements¹⁷⁴, réduit à sa forme la plus basique et dont la graisse¹⁷⁵ est d'une épaisseur conséquente. La forme élémentaire et la simplicité typographique qui émanent de ce caractère, corrélativement à l'apparition de l'orange menaçant, indiquent la précarité de la voyelle, en

¹⁷³Selon la classification Vox-Atypi, élaborée par Maximilien Vox et adoptée par l'Association typographique internationale en 1962.

¹⁷⁴L'empattement est la forme donnée à la base des parties verticales et obliques des lettres imprimées. Leur forme et leur épaisseur varient selon la famille de caractères.

¹⁷⁵La graisse désigne l'épaisseur du signe graphique.

accord avec l'annonce textuelle de sa disparition — insistance avec le mot « adieu » en gras. Il ne s'agit pas tant, dans ce poème de *Paroles visibles*, d'une simple annexion de la lettre, mais bien davantage de rendre visible la parole, le mot, et de conférer une plasticité au signe d'écriture. La matière chromatique et, partant, le procédé sérigraphique élaborent un caractère typographique unique, dont le signifiant avoisine fortement celui du signe plastique.

Les signes ont un statut sémiotique ambivalent, une double fonction graphique et plastique ; ce qui manifeste dans la pratique giguérienne un « désir d'explorer les zones frontalières entre les signes linguistique et pictural, une [...] manière d'envisager les traits ou les lignes comme des entités autonomes. »¹⁷⁶ Appréhender les traits du signe typographique avec les procédés (le dessin, la superposition des matières et des lignes) et les outils (l'encre, la couleur) qui élaborent le signe plastique favorise une confusion du domaine plastique et domaine linguistique et induit un régime du signe spécifique, dans lequel les principes respectifs de chacun des domaines en présence (scriptural et plastique) sont altérés. « Or dans plusieurs cas cette cohabitation crée une confusion entre le signifiant et le signifié; si les lettres forment des phrases, celles-ci sont parfois menacées d'effacement ou portées à s'extraire du langage, à s'envoler vers le haut de la page sans pouvoir former des mots. »¹⁷⁷

¹⁷⁶ Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, p. 246.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 248.

4. Le signe typographique au filtre des procédés typoétiques

Si Peignot ne modifie pas l'alphabet, n'altère pas la forme en soi du caractère d'imprimerie, il procède en revanche à ce qu'on pourrait appeler une refondation du langage typographique, dans la mesure où il déplace l'usage normatif, conventionnel, des signes. Il réinvestit les habitudes linguistiques par une subversion des conventions graphiques et une mise en scène typographique inédite, porteuse d'un sémantisme iconique. Le typoème procède ainsi à une réinvention du signifié :

Et si, en lui lâchant la bride, s'exprimant enfin comme elle l'entendait, l'écriture formulait des vérités qu'avec les seuls moyens du bord habituels, moi comme d'autres, nous nous étions jusqu'ici montrés incapables de traduire? Oui, c'est merveille de voir cette écriture sortir de la torpeur dans laquelle l'entretenait le langage et, après avoir balbutié, s'éveiller enfin à la prise en charge du concret. Alors, par typoésie interposée, on assiste vraiment à un nouveau matin du signifié.¹⁷⁸

Dans la perspective de souligner la qualité pictographique latente des mots écrits avec l'alphabet latin, de réinscrire la graphie dans le concret et, ce faisant, de renouveler le sens, Peignot crée — sur le modèle des figures de style et des procédés poétiques — un certain nombre de figures graphiques, telles que le chiasme typographique, la paronomase typographique, la métaphore et la gradation graphiques, etc. L'emploi du signe typographique comme signe plastique permet d'inventer ces diverses figures typoétiques. En conséquence, le typoème relève d'une organisation polymorphe, d'une syntaxe aux segments ou constituants mixtes, dans la mesure où les alphagrammes, à savoir les graphèmes alphabétiques, les topogrammes, c'est-à-dire les graphèmes ponctuo-typographiques, et les logogrammes ou les

¹⁷⁸ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 15.

graphèmes logogrammatiques — tels les symboles mathématiques (les chiffres et les opérateurs), les logos, les abréviations et les sigles — sont destitués de leur fonction propre et réutilisés selon une nouvelle logique sémiotique. Ils opèrent non plus en tant que constituants de la phrase ou marqueurs du mot, mais en tant que signes plastiques relatifs à une composition visuelle. La déterritorialisation de l'usage des alphagrammes, des topogrammes et des logogrammes relève de quatre orientations graphiques différentes : la subversion et la connotation du caractère d'imprimerie, le déplacement des alphagrammes, le détournement des logogrammes et le désaxement des topogrammes.

a) Le caractère d'imprimerie connoté

Issu d'une famille de typographes et d'imprimeurs de renom — la fonderie Deberny et Peignot — et historien de l'écriture, Jérôme Peignot possède une connaissance approfondie de l'histoire, de la forme, de l'utilisation et des valeurs de familles de caractères typographiques. Il manifeste une affection particulière pour certains caractères d'imprimerie, comme la plupart des typographes de métier — entre autres, pour le Garamond, le Calson, le Baskerville, etc. Comme sur Giguère, la fascination du Garamond agit sur Jérôme Peignot, qui envisage ce caractère comme l'expression de la noblesse et de la perfection typographique :

Que, de leur côté, les grands textes aient, aussi, et de façon précise, la typographie qui leur convient, est-il besoin de le préciser? Dans une étude pertinente, Marcel Zahar le dit avec un goût et une justesse auxquels on ne peut que souscrire : « *Garamond* exprime ce qu'il y a de grandeur dans la raison positive et de noblesse dans les sentiments. »¹⁷⁹

¹⁷⁹ Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, op. cit., p. 85.

Chaque nom de caractère typographique présent dans *Typocédaire* est défini, non pas par sa caractérisation morphologique, définition habituelle, mais selon un jeu de mots, une métaphore ou une périphrase qui fait référence à ce que peut donner à penser ou à voir sa forme, son nom ou l'utilisation qui en est faite. Le chapitre « Bons et mauvais caractères », où figurent les définitions personnalisées des caractères d'imprimerie, annonce de par son titre — non sans humour — une typologie typographique, revue et corrigée par Jérôme Peignot. Ainsi, à la lettre G, se présente le mot « Garamond », accompagné de la définition suivante : « De tous il est celui qui mérite davantage d'être couché dans le plomb. »¹⁸⁰ Déclinée de différentes manières, la reconnaissance du Garamond comme chef-d'œuvre de la typographie constitue un motif récurrent dans le recueil. Dans *Typocédaire*, les caractères d'imprimerie sont alternativement sujets des poèmes, personnages de courtes fables (où les valeurs et les connotations qui leur sont attribuées nourrissent les anecdotes du récit), modèles de lettre à lire dans l'abécédaire et entrées lexicales d'un dictionnaire typographique de nouveau genre.

Le Garamond fait ainsi l'objet d'une personnification et devient le protagoniste d'une brève fiction, particulièrement humoristique. Les caractères Garamond, Grandjean et Griffe entrent dans le café Le Gréco, jouant le rôle de célébrités. La lettre G du chapitre « Le dictionnaire des lettres » accueille cette fable graphique :

« Il y a ici de *Good Vibrations* » s'écria en américain pour faire chic, le fameux *Gunther* au café *Le Gréco*. [...] C'est alors que, tels des revenants — *Ghost of Chance* — le *Griffe*, *Garamond* et *Grandjean* firent irruption dans la salle. En un instant, raconta le *Globe* qui devait relater l'événement le lendemain, ce fut comme un *Gold Rush* (une ruée vers l'or) en direction de la sortie. Faute d'empattements, les *Grotesques* (les *Groove*, les *Gill Sans*, les *Gilleon*, les *Granby*) restèrent sur le tapis. En réalité, ces Messieurs ne cherchaient qu'à trinquer devant un verre de *Goody Fancy*.¹⁸¹

¹⁸⁰ Jérôme Peignot, *Typocédaire*, op. cit., p. 88.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

Morale de cette fable typographique : l'absence d'empattements des Grotesques manifeste un manque de raffinement du caractère et explique le fait qu'elles n'accèdent pas au café. Les lettres Grotesques sont considérées comme moins élégantes et sont donc, à ce titre, contraintes de demeurer hors du cercle des caractères typographiques de renom, tels le Garamond et le Grandjean, qui connaissent le succès en raison de leur perfection esthétique. Qui plus est, le motif typographique en marge du texte — composé de caractères d'imprimerie variés — met en relief un effet de mouvement qui peut faire visuellement écho à l'évocation verbale de la cohue dans le café. Le mot « Grandjean » se détache de l'ensemble par la finesse de la graisse. Énoncé verbal et énoncé visuel se croisent afin de communiquer les connotations du signe. Le corps du caractère typographique, en soi, manifeste visuellement la diégèse. Les allitérations en « g », présentes dans le texte, représentent la contrepartie sonore de l'italique, utilisé dans le corps graphique, afin de mettre en relief tous les termes qui commencent par la lettre « g ». Marc André Brouillette précise que la répétition ou la variation des types de caractère d'imprimerie participe de la lecture et de l'élaboration du sens du texte :

À l'instar du trait, les variations typographiques cumulent les possibilités de segmentation et de liaison. Le regroupement des unités textuelles selon une catégorie typographique [...] fait parfois apparaître un texte secondaire qui est disséminé à l'intérieur du texte principal. La fragmentation et la dispersion d'unités d'une même catégorie typographique peuvent se transformer en un enchaînement discursif.¹⁸²

La mise en abîme typographique accentue visuellement la spécificité de chaque caractère et crée une symétrie sonore-visuelle des effets poétiques. Le choix du caractère typographique

¹⁸² Marc André Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2001, f. 265.

ainsi que l'organisation graphique de la page interpellent l'œil du lecteur, constituent un discours en tant que tel (de nature visuelle) qui dialogue avec le contenu verbal et sonore du texte afin de produire une signification polymorphe et d'offrir une approche synesthésique du poème. Le caractère d'imprimerie, par sa mise en scène plastique et visuelle, fait sens selon la connotation qui lui est attribuée. L'usage d'une famille typographique n'est pas motivé pour son efficacité visuelle, dans la perspective d'une lecture claire, ni à une fin uniquement esthétique. Peignot déplace l'emploi du caractère typographique et œuvre pour un usage qui fait sens, pour lui attribuer ou lui redonner une signification plastique.

b) Les alphagrammes déterritorialisés

Les lettres de l'alphabet sont préservées dans leur forme, les alphagrammes conservent leur signifiant. Cependant, ils font l'objet d'un mouvement de déterritorialisation de leur usage et de leur fonction : ils n'opèrent plus comme constituant minimal d'un mot, ni comme élément d'un système scriptural régulier et constant. La lettre est utilisée en tant que signe visuel dans une composition plastique, réalisée grâce à une mise en relation de signes typographiques et selon des schémas d'association de la forme du signe et du contenu sémantique de l'expression ou de la phrase dont il fait partie.

Ainsi, dans le chapitre « points de repère » de *Typoèmes*, Peignot revisite les toponymes en élaborant des paronomases typographiques, c'est-à-dire une répétition des lettres du mot dans la composition plastique et typographique du typoème. Ainsi, le typoème intitulé « ville indienne à parcourir dans tous les sens »¹⁸³ propose un motif typographique où les lettres -k et

¹⁸³ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 196.

-a, présentes dans le nom de la ville de Katak (située en Inde), sont répétées et agencées en écho, favorisant ainsi une multitude de parcours de l'œil. Peignot, grâce à cette paronomase typographique, peut établir une analogie entre les trajets optiques que le lecteur du typoème est amené sans cesse à réaliser, les déplacements du voyageur dans le dédale d'une ville inconnue et le cheminement du sens. En effet, les allées et venues du regard empruntent différents sens et directions afin d'établir le sens, puisqu'il y a plusieurs manières de lire le nom de la ville. Le mot « sens » est utilisé ici dans ses différentes acceptions : le motif plastique met en œuvre l'acception de la direction et le texte suggère l'autre acception, celle de la signification, car parcourir le motif typographique, en suite de la lecture de l'injonctive de Peignot « ville indienne à parcourir dans tous les sens », permet de comprendre le typoème. Dans ce cas typoétique, les alphagrammes -k et -a sont les constituants iconiques d'une composition plastique, opèrent comme des figures plastiques, et fonctionnent, malgré tout, encore comme signes graphiques formant un mot. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un calligramme, dans la mesure où le motif plastique ne représente pas *stricto sensu* la ville Katak. L'ambivalence du signe, qui glisse du domaine plastique au domaine graphique, selon les endroits de la composition visuelle, selon les typoèmes en présence, manifeste un nomadisme certain de la nature du signe et, partant, de son signifié, mais sans modification dans la forme de son signifiant.

c) Les logogrammes récupérés

Tous les signes typographiques font l'objet d'un bouleversement d'emploi dans le cadre du typoème, notamment les logogrammes — tels les symboles mathématiques (les chiffres et les opérateurs), les logos, les abréviations et les sigles. Jérôme Peignot se livre à une subversion du langage mathématique. Il modifie des équations, élabore des pseudo-formules mathématiques, grâce à différents procédés : ajout de chiffres, emploi d'une structure en chiasme graphique, etc. En l'occurrence, le typoème « Preuve par neuf d'un nouveau genre »¹⁸⁴ est composé d'une opération démontrant la preuve par neuf ainsi que d'une figure typographique, en marge, qui représente un signe de multiplication, lui-même constitué des chiffres neuf et zéro répétés plusieurs fois. Le nouveau genre de la preuve par neuf est d'ordre visuel et plastique puisque la signification logique et mathématique est éclipsée par le jeu de mots et le jeu de signes que réalise Peignot. Les chiffres sont en quelque sorte remotivés, et ce, grâce à un glissement du champ logique au champ plastique, qui procède d'un déplacement de l'axe d'inscription conventionnel du signe. L'ajout de chiffres dans une preuve ou une formule mathématique, uniquement pour l'effet visuel qu'il produit, permet au poète de redéfinir les fonctions du langage numérique et de manifester que le chiffre peut opérer autrement que dans le cadre mathématique. La subversion de logos et autres symboles constitue un autre procédé typoétique. Le glissement d'un domaine sémiotique à l'autre a une portée considérable sur le signifié du logogramme en question, qui cesse de fonctionner selon le sens connu afin de délivrer un tout autre message. La récupération et la décontextualisation des symboles de la société actuelle permettent également la création d'un signifié nouveau. Le décroisement

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 112.

sémiotique est aussi le moyen par lequel s'exprime une vision sociale et historique d'une époque.

Dans le typoème du chapitre « conclusion » de *Typoèmes*, le logo de la pomme d'Apple est utilisé par Peignot comme symbole de l'avènement du numérique. L'analogie visuelle de la pomme permet d'élaborer la métaphore de la postérité de l'écrivain et de l'immortalité de son œuvre, à travers le mythe grec du jardin des Hespérides. « Qui sait si, comme Héraclès qui s'empara des pommes du jardin des Hespérides, après m'être rendu maître de celle d'Apple, je ne vais pas, moi aussi, atteindre à l'immortalité ? »¹⁸⁵. Peignot laisse entendre, non sans dérision, que la poésie numérique semble être la clé de la postérité du poète, en considérant que l'informatique a supplanté la typographie et l'imprimerie traditionnelles au plomb. Le motif plastique combine les lettres du mot « Hespérides » aux pommes d'Apple, autour de la figure centrale de la capitale -h, ce qui manifeste l'infiltration du numérique dans la création poétique et accentue ce qui est esquissé dans la question demeurée en suspens. Détourner l'usage du logogramme en l'insérant dans un contexte décalé, en l'inscrivant dans une composition plastique, et non plus dans un cadre uniquement numérique, linguistique ou symbolique, — cela même sans intervenir sur sa forme ou son axe d'inscription — contribue à resémantiser le symbole, le chiffre ou le logo en présence. Le nomadisme du logogramme aboutit à une nouvelle expressivité du signe graphique.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 238.

d) Les topogrammes désaxés

Jérôme Peignot accentue l'ambiguïté et la propension à la mutation du signe en constituant des paysages graphiques visuels, grâce à l'agencement de graphèmes ponctuo-typographiques : mer de virgules, vol d'accolades, vagues d'accents tildes ou volière d'accents circonflexes et de virgules, etc. Dans ces compositions typoétiques, le signe typographique en question est à la fois sujet du poème, parfois sujet grammatical de la phrase, et motif plastique. La connotation iconique provoquée par la forme du signe typographique permet au poète de faire un jeu de mot ou une métaphore avec son nom. En l'occurrence, dans le typoème « le vol des accolades »¹⁸⁶, une accolade renversée, qui fait alors penser au dessin enfantin d'un oiseau, permet de créer un paysage graphique. L'écho visuel avec le dessin naïf résulte d'un usage détourné de l'accolade. Le signe typographique intervient alors comme un signe plastique, dans la mesure où il constitue un motif plastique, une figure qui participe d'une représentation d'un paysage. Une interférence s'établit entre la peinture de paysage, genre pictural spécifique, et la composition graphique. Interstice dans lequel le signe typographique perd la fonction qui lui est traditionnellement attribuée dans le code de la communication écrite.

Le typoème « Coucher de soleil sur une mer de parenthèses »¹⁸⁷ exemplifie cette hybridation générique et cette ambivalence sémiotique. Le coucher de soleil étant un topos de la peinture de paysage et la virgule un des signes de ponctuation les plus utilisés. Le jeu sur les lieux communs picturaux, syntaxiques et typographiques déplace et déterritorialise les genres, les signes, les sujets et propose une nouvelle approche de la virgule, qui n'est plus neutralisée

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

par son usage fixe d'outil de régulation rythmique de la phrase. Le typoème joue de l'interstice comme lieu où le signe, le signifié et le sens en général se régénèrent.

L'emploi du signe typographique comme signe plastique favorise l'émergence d'une signification spécifiquement iconique, d'une expressivité optique de l'écriture, puisque le poème constitue, dès lors, une œuvre d'art visuelle autant que littéraire.

Le tour de force graphique de Jérôme Peignot réside dans la mise en œuvre d'une évolution, d'un nomadisme du signe graphique, d'une concrétisation visuelle et plastique du caractère typographique — et ce, grâce à une déterritorialisation de ses usages et fonctions —, mais tout en conservant le signifiant intact, sans sortir véritablement du signe graphique.

Bien que l'expérimentation du signe varie d'une pratique à l'autre, de Dotremont à Peignot, de Michaux à Giguère, il reste que le signe réinventé, métamorphosé, s'inscrit toujours dans une relation à un système scriptural, qu'il soit phonographique ou idéographique. Mais, le processus de déformation, de déplacement, de recreation ou d'invention sémiotique mérite d'être davantage éclairci, dans la mesure où le rapport de filiation à un système d'écriture ne circonscrit pas le fonctionnement de ce signe au statut ambigu. Dès lors — ce sera notre propos dans le chapitre 3 —, il importe de situer le signe réinventé des poésies graphiques par rapport aux différents ordres de signes, à savoir graphique, iconique et plastique.

Chapitre 3. La valeur intégrationnelle du signe graphique dans les poésies de Dotremont, Giguère, Michaux et Peignot

1. Appartenance et détachement du système scriptural des « pseudographie[s] »¹⁸⁸ de la poésie graphique

Le deuxième chapitre a mis en évidence l'écart pris par les poètes graphiques avec les signes graphiques conventionnels ou graphèmes alphabétiques, quant à leur forme et à leur usage dans le système scriptural, et a également souligné les valeurs plastiques et iconiques que possèdent les signes inventés, réinventés ou transfigurés de Michaux, Dotremont, Peignot et Giguère. En effet, force est de constater que ces signes graphiques ne coïncident pas exactement, voire strictement pas, dans certains cas, avec la structure, le fonctionnement, l'application et la manifestation graphique conventionnels de l'écriture, et ce, qu'il s'agisse de l'écriture alphabétique, de l'écriture idéographique ou de quelque autre. Dès lors, peut-on encore considérer les graphies expérimentales de Dotremont, Giguère, Michaux et Peignot comme des systèmes notationnels ?

Nelson Goodman distingue les systèmes notationnels, tels que la notation alphabétique française, la notation musicale, etc., des systèmes non notationnels, comme la peinture.

Tout schéma symbolique se compose de caractères, avec habituellement des modes de combinaison pour en former d'autres. Les caractères sont certaines classes d'émissions ou d'inscriptions ou de marques (j'utiliserai « inscription » pour inclure les émissions, et « marque » pour inclure les inscriptions ; une inscription est toute marque — visuelle, auditive, etc. — qui appartient à un caractère.[...] En d'autres mots, être des exemples d'un caractère dans une notation doit constituer une condition suffisante pour que des marques soient

¹⁸⁸ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS langage », 1994, p. 17.

des « copies vraies » ou des « répliques » l'une de l'autre, ou soient orthographiées de la même manière. Et une copie vraie d'une copie vraie d'(...) une copie vraie d'une inscription x doit toujours être une copie vraie de x . Car si la relation : être une copie vraie n'est pas transitive, on met en échec le but fondamental de la notation. On perd la séparation requise entre caractères dans tous les cas où on ne préserve pas l'identité dans toute chaîne de copies vraies.¹⁸⁹

Les expérimentations graphiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot transfigurent la configuration notationnelle alphabétique française usuelle. En effet, si l'on considère un ensemble de logogrammes de Dotremont ou de poèmes-estampes giguériens, il est évident que « la séparation requise entre caractères » n'est pas assurée, dans la mesure où « l'identité dans toute chaîne de copies vraies » n'est pas systématiquement maintenue, et, parfois, complètement perdue. Bien que ces pratiques graphiques se donnent à lire en relation avec l'écriture alphabétique, ne mettent-elles pas pour autant « le but fondamental » de la notation en échec ?

Le logogramme de Dotremont exagère parfois excessivement la transfiguration de la lettre, alors méconnaissable et indéchiffrable. Un même caractère d'écriture ne revêt jamais une forme similaire d'un logogramme à l'autre. Malgré le fait que Dotremont expérimente l'iconicité scripturale au sein de l'alphabet, les signes logographiques requièrent une transcription afin que le poème logographié puisse être lu et que l'inventivité graphique puisse être appréciée.

Les logogrammes sont des peintures qui parlent. Sans leur transcription, ils restent muets. Il est arrivé à des logogrammes de rester à jamais inaccessibles à la lecture ; ceux qui ne furent pas aussitôt transcrits. Un logogramme amputé du

¹⁸⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit par Jacques Morizot, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009, p. 169.

poème reste spectaculaire, certes, mais ne jouera plus de l'audacieux rapport avec les mots.¹⁹⁰

L'absence de systématique des lettres logogrammatiques ainsi que le dérèglement de la marge et de l'interligne, qui régit l'espace logographique, produisent une confusion des signes et des lignes.

Dans le logogramme *Logstory*, la linéarité est bafouée — régulièrement, lignes et paragraphes se croisent et se confondent. L'irrégularité de la ligne manifeste l'imprévisibilité du tracé ainsi que l'agitation du logographe lors de « l'irruption prélogogrammatique »¹⁹¹. Le trait, de nature diagrammatique, enregistre et livre les aléas de la création logographique. La coagulation de l'encre délite les signifiants et, partant, nuit considérablement à l'efficacité du graphème. L'aliénation des signes, due à la concentration des graphèmes, et l'illisibilité locale produisent une plasticité et une expressivité globales. Si l'illisibilité est une conséquence de l'exagération plastique de l'écriture, elle ne constitue pas pour autant un échec de la tentative graphique de Dotremont. Déjouer le lisible permet de rendre visible afin que le signe graphique fasse image et non pas seulement sens. Dans de nombreux logogrammes, la déformation du signifiant défait le signifié et transforme, momentanément, le signe scriptural en signe plastique.

« [I]l arrive que la lettre soit un simulacre, une pseudographie, tels les logogrammes de Christian Dotremont. »¹⁹² L'idéographie en trompe l'œil de Michaux s'apparente également à une « pseudographie ». L'idéogramme imaginaire de Michaux ne semble posséder du signe que le signifiant, dans la mesure où il ne présente pas de signifié correspondant. Le signifiant

¹⁹⁰ Pierre Alechinsky, *Des deux mains*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, p. 72.

¹⁹¹ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹² Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 17.

n'en est d'ailleurs pas véritablement un, puisque chaque signe peint est unique et n'est ni défini ni répertorié comme un signe relatif à une langue et à une écriture fonctionnelles et autonomes. Il n'est ni classé ni intégré en tant qu'élément opérant au sein d'une structure, en relation avec d'autres éléments d'un système donné.

Ce qui caractérise le signe linguistique, ce n'est pas seulement la liaison d'un *signifiant* et d'un *signifié* (Sa/Sé) [...], c'est le fait que le signe linguistique n'existe jamais seul, mais dans un système qu'il constitue avec d'autres signes.¹⁹³

Le nomadisme qui caractérise le tracé de Michaux produit une pluralité de types de signes graphiques qui, malgré une ressemblance iconique avec des caractères scripturaux existants, ne peuvent être rapportés à un quelconque système d'écriture. L'expérience plastique du signe prend une dimension métagraphique, dès lors où le texte du recueil — notamment dans *Par des traits* — fait état d'une quête des « avant-langues »¹⁹⁴, de la rencontre d'un signe sauvage, pas encore discipliné et administré. Michaux valorise un état primitif du caractère d'écriture, ce qu'il nomme la « préécriture pictographique »¹⁹⁵.

Que de bouts de langues furent inventés, et sans idée d'avenir ou d'en faire une collection [...] Évocations un peu au hasard, tels furent leurs « gestes » plus ou moins heureux, ceux du temps où l'on glissait un à un avec incertitude les signes qui peut-être n'allaient pas prendre, ne seraient pas adoptés, signes, d'abord jeux familiaux, pour rester entre soi, en petits groupes à l'écart. Sans règles, aux pauvres connexions, signes passe-temps.¹⁹⁶

Lorsque Michaux évoque ce contexte initial d'un langage qui naît des gestes, il fait sûrement allusion au « langage par les gestes » décrit au début de *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau. L'intimité que partage le scripteur Michaux avec son signe réside dans le moment

¹⁹³ Sylvain Auroux, « La nature du signe linguistique », dans *La philosophie du langage*, Sylvain Auroux, Jacques Deschamps, Djamel Kouloughli, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 119.

¹⁹⁴ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 1280.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1282.

¹⁹⁶ *Ibid.*

de l'expérimentation d'une pré-graphie qui n'atteint pas le stade de l'écriture. Le parti pris d'une graphie naïve, naturelle et première, conduit à l'illisibilité ou, pour le moins, à l'impossibilité de conférer à chaque trait une signification déterminée et stable, d'attribuer à chaque signifiant potentiel un signifié. Le signe demeure, en un certain sens, abstrait et muet puisque sans référent, fréquemment non figuratif et totalement singulier. Or, Nelson Goodman précise qu'« [u]n système symbolique consiste en un schéma symbolique mis en corrélation avec un domaine de référence. »¹⁹⁷ Dans le cas des signes imaginaires de Michaux, le signifiant graphique n'est absolument pas mis en relation avec un domaine de référence et ne possède pas la capacité de se combiner à d'autres inscriptions, ainsi qu'il est d'usage dans un système notationnel.

Dans la plupart des schémas symboliques, les inscriptions peuvent se combiner de certaines manières pour engendrer d'autres inscriptions. Une inscription est *atomique* si elle ne contient pas d'autre inscription ; autrement elle est *composée*. [...] [D]ans la notation alphabétique usuelle, par exemple, il y a avantage à prendre comme atomiques les inscriptions-lettres (incluant les blancs ou espaces séparant les suites de lettres), et les séquences formées à partir de celles-ci — qui vont des inscriptions de deux lettres jusqu'aux discours entiers — comme composées.¹⁹⁸

Sans combiner des inscriptions, il n'est pas possible de composer un discours dans un langage articulé. La graphie inventée par Michaux ne correspond pas à un système notationnel. Dans la plupart des recueils, le texte qui accompagne certaines pages de signes éclaire l'expérimentation d'une pré-graphie, car le poète-scripteur évoque sa conception du langage et de l'écriture et formule une utopie graphique, un idéal de communication. La dimension métalinguistique ou métagraphique éclaire le sens et la portée des signes imaginaires.

¹⁹⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 177.

Si les poèmes-estampes de Giguère et les typographèmes déterritorialisés de Peignot n'opèrent pas à la même échelle dans l'écart pris avec la notation alphabétique française, un certain écart existe pourtant. Les caractères typographiques réalisés par Giguère manifestent une qualité plastique évidente (ainsi que nous l'avons souligné dans le précédent chapitre) et la proximité avec le signe plastique est parfois telle que la lisibilité des lettres ou des inscriptions — normalement assurée par une conformité de la copie vraie de x d'une inscription de x à l'inscription de x — n'est plus assurée.

Le *français-son*, où la notation alphabétique française ordinaire est en corrélation avec des événements-sons conformément à la pratique usuelle de la prononciation, [...] le *français-objet*, où la corrélation se fait plutôt avec des objets (incluant des événements, etc.) conformément à la pratique usuelle de l'application. [...] Le premier réquisit sémantique pour des systèmes notationnels est qu'ils soient *non-ambigus* ; car il est évident qu'on ne peut garantir le dessein fondamental d'un système notationnel que si le rapport de concordance est invariant.¹⁹⁹

Certaines typographies plastiques réalisées par Giguère ne peuvent garantir le réquisit sémantique, en raison de leur ambiguïté fondamentale : le lecteur ne peut identifier avec certitude des inscriptions-lettres tant celles-ci sont métamorphosées ou formellement proches d'une figure plastique. Les expériences typographiques giguériennes ne possèdent pas systématiquement — à certaines lignes, sur certains mots ou dans certains poèmes — les propriétés spécifiques au système notationnel. « En résumé, les propriétés qu'on exige d'un système notationnel sont la non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxiques et sémantiques. »²⁰⁰ Par exemple, dans le poème-estampe *L'humour*²⁰¹ le texte semble se poursuivre au-delà du groupe nominal « l'humour » ; cependant, les lettres qui suivent, en

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 180.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 191.

²⁰¹ Roland Giguère, *L'humour*, 1985, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

dessous, ne font pas sens, ni ne composent un mot distinct et, si certains caractères sont assurément identifiables tels que les alphagrammes –o et -u, les autres inscriptions semblent être des simulacres de lettres, des signes dont la qualité plastique est telle qu'ils ne constituent plus certainement des inscriptions-lettres lisibles et participatives d'un schéma symbolique, d'une notation. La non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxiques et sémantiques ne sont pas garanties sur l'ensemble du poème. De même, dans les autres expérimentations graphiques à l'étude, celles de Michaux ou de Dotremont, le maintien du texte — qu'il s'agisse d'une transcription, d'un commentaire en marge ou bien encore de conserver la lisibilité d'un mot dans l'ensemble écrit proposé au lecteur — inscrit la praxis de la poésie graphique dans une poétique de l'interstice. Ne pas exclure complètement le texte permet de mettre en relief le parti pris d'un signe au seuil du plastique et du graphique ainsi que la réflexion latente sur la forme et la lecture des signes d'écriture.

Dans les typoèmes de Jérôme Peignot, la subversion du signe typographique est parfois telle que le signe est ambigu et ne relève plus de la fonction syntaxique et sémantique qui lui est traditionnellement impartie dans la notation alphabétique française. Sans la présence du court texte, en bas de page, — qui donne, dès lors, tout son sens et son intérêt à la création d'une figure plastique, et ce, grâce à un usage détourné des alphagrammes, topogrammes ou logogrammes —, le signe typographique subverti ne s'inscrit plus dans une relation sémantique et syntaxique, telle qu'elle procède dans un système symbolique. En l'occurrence, dans *Typoème écrit à un point près*²⁰², sans la présence du texte-titre en bas de page, comment considérer assurément la page emplie de points comme une composition utilisant le point final selon un usage plastique et non linguistique (fonction de ponctuation) ? Sans le texte, la feuille

²⁰² Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 43.

de points ressemble à un dessin présentant une multitude de ronds alignés. De même, dans le typoème *Guillemets allemands fertilisant un texte*²⁰³, sans le titre qui constitue à la fois le texte et la contrepartie verbale du typoème, il n'est pas aisé d'identifier les multiples couples de traits qui envahissent la page comme des guillemets allemands, dans la mesure où ils n'opèrent pas en tant que signes de ponctuation. Détourner l'usage des topogrammes met en péril les principes de non-ambiguïté et de différenciation syntaxiques et sémantiques, caractéristiques de tout système notationnel. Bien que le texte, en bas de page, assure la possibilité du sens et de la reconnaissance des signes, il n'en demeure pas moins que les inscriptions en tant que telles ne sont plus opérantes, puisque dans une configuration scripturale normale elles sont totalement autonomes, elles font sens en soi et participent d'une syntaxe. Tout le jeu sémiotique de Peignot naît dans le fait d'utiliser le signe scriptural, sans déformer le signifiant dans sa forme, mais en le destituant de ses fonctions, en déterritorialisant son usage et, partant, en modifiant son signifié. Le détournement du signe, le jeu de l'ambiguïté et l'esthétique du seuil représentent les pierres angulaires de la pratique de Jérôme Peignot. En outre, dans la mesure où l'enjeu de la poésie graphique réside dans le questionnement de la dimension iconique et plastique du signe d'écriture, il importe de préciser les correspondances tout autant que les points de rupture du signe graphique expérimental de Michaux, de Dotremont, de Peignot et de Giguère — en tenant bien sûr compte des différences qui existent entre les graphies que chacun des poètes propose — avec, d'une part, le signe iconique et, d'autre part, le signe plastique.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

2. Les qualités du signe iconique dans les graphèmes expérimentaux du poème graphique

Dans la perspective d'examiner l'iconisme des signes produits par les expérimentations de l'écriture de Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot, il importe, tout d'abord, de définir la notion de signe iconique, d'envisager ses caractéristiques, et de considérer celles-ci en rapport avec l'économie des signes graphiques inventés, réinventés et transfigurés du corpus. Pour ce faire, je m'appuierai sur la définition et l'étude du signe iconique du Groupe μ , présentées dans l'ouvrage *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*.

a) Iconicité des signes manuscrits : le pictogramme merveilleux de Michaux et le logogramme figuratif de Dotremont

Si la dimension iconique des signes créés par Dotremont et Michaux est incontestable, ne serait-ce pas en raison de leur vœu formulé de produire une écriture, une pré-graphie, au caractère fondamentalement visuel et à l'iconicité manifeste ? Il importe, dès lors, de déterminer précisément les qualités iconiques du signe manuscrit qu'ils tracent respectivement. Le Groupe μ définit le signe iconique par la relation du signifiant iconique, du type et du référent :

Le signe iconique peut être défini comme le produit d'une triple relation entre trois éléments. L'originalité de ce système est de faire éclater la relation binaire entre un « signifiant » et un « signifié », qui a posé des problèmes insurmontés à ce jour. Les trois éléments sont le signifiant iconique, le type, et le référent. C'est la distinction de ces deux dernières entités — le plus souvent confondues dans le concept de « signifié iconique » — qui permettra de lever les difficultés

soulignées plus haut. Entre ces trois éléments se nouent trois fois deux relations.²⁰⁴

Certains logogrammes, à caractère représentatif, voire figuratif, de Dotremont ainsi que les pictogrammes merveilleux de Michaux, notamment ceux qui figurent ce qui s'apparente à des insectes, correspondent à trois éléments caractérisant le signe iconique. D'une part, le référent, en tant que « *designatum* actualisé »²⁰⁵, correspond au référent des signes logogrammatiques de Dotremont, lorsque celui-ci possède des caractéristiques physiques et désigne un objet membre d'une classe.

Le référent dont il est ici question est un *designatum* (et non un *denotatum*, par définition extérieur à la sémiose), mais un *designatum* actualisé. En d'autres termes, c'est l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe (ce qui ne veut pas dire que ce référent soit nécessairement réel ; c.f. Lavis, 1971). L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type. Type et référent restent cependant distincts : le référent est particulier, et possède des caractéristiques physiques. Le type pour sa part, est une classe, et a des caractéristiques conceptuelles. Par exemple, le référent du signe iconique *chat* est un objet particulier, dont je puis avoir l'expérience, visuelle ou autre, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie permanente : l'être-chat.²⁰⁶

Ainsi, dans le logogramme *Écriture en forme de roue et roue en forme d'écriture*²⁰⁷, le logogramme trace ce qu'il écrit. Le mot « roue » est déroulé et distendu dans la perspective de lui conférer la forme de l'objet qu'il désigne ; le -o et le -u sont étirés au point de couvrir presque la totalité du demi-cercle que le terme « roue » occupe. Les deux caractères perdent de leur verticalité, de leur relief, ils semblent s'aplanir, épousant ainsi la planéité de la roue, du cercle. Le -e de la préposition « de » en fait tout autant : la boucle constituant le caractère -e

²⁰⁴ Groupe µ, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1992, p. 135-136.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 136-137.

²⁰⁷ Pierre Alechinsky, *Christian Dotremont, J'écris pour voir*, Paris, Buchet / Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004, p. 40.

est noyée dans la ligne qui forme la partie inférieure de la lettre. L'excédent de cette partie de la lettre qui, dans une écriture manuscrite, fait office de liaison entre deux signes consécutifs, apparaît alors comme le principal composant de la lettre ; de sorte que lorsque celle-ci s'offre au regard, l'œil perçoit une forme circulaire, qu'il peut associer à un –o ou bien à un rond, comme celui d'une roue. Le logogramme se présente alors comme un signe iconique dans la mesure où, d'une part, les lettres qui sont censées le constituer ne sont plus complètement identifiables en tant que telles et, d'autre part, le signe logographique représente bien davantage une roue. Le référent du logogramme possède effectivement des qualités physiques de l'objet roue, dont le sujet peut faire l'expérience visuelle ou autre, il est membre d'une classe et constitue un « *designatum* actualisé »²⁰⁸. Quant au signifiant du logogramme *Ecriture en forme de roue et roue en forme d'écriture*, à savoir le dessin d'une roue, il possède aussi les caractéristiques du signifiant du signe iconique, tel qu'il est défini dans le *Traité du signe visuel*.

Le *signifiant* est un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type ; il entretient avec ce référent des relations de transformation.²⁰⁹

Le signifiant du logogramme en question, le dessin d'une roue, correspond à « un ensemble modélisé de stimuli visuels, correspondant à un type stable »²¹⁰, la chose-roue, « identifié[e] grâce à des traits de ce signifiant »²¹¹, à savoir la rondeur, la forme circulaire, et « peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type »²¹², c'est-à-dire l'objet roue. La relation des trois éléments est de l'ordre de la transformation, dans la mesure où il n'y

²⁰⁸ Groupe µ, *Traité du signe visuel, op. cit.*, p. 136.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 137.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

a pas identité entre le signifiant et le référent, mais équivalence. Le logogramme en tant que signe iconique présente un signifiant, le dessin de la roue, en conformité, en « relation de *cotypie* »²¹³, avec le référent, l'objet roue.

La notion de type [...]. Il s'agit d'un modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale, constituée par un processus d'intégration [...]. Sa fonction est de garantir l'équivalence (ou identité transformée) du référent et du signifiant, équivalence qui n'est jamais due à la seule relation de transformation. Référent et signifiant sont donc entre eux dans une relation de *cotypie*.²¹⁴

Le logogramme, lorsqu'il est de nature représentative, figurative, présente les caractéristiques du signe iconique, relève d'une relation transformationnelle entre un signifiant, un référent et un type, tels que ceux-ci sont définis dans le *Traité du signe visuel*, relativement au signe iconique.

En ce qui concerne la graphie imaginaire de Michaux, une certaine catégorie de signes — les pictogrammes merveilleux — correspond à l'économie du signe iconique. En effet, les pictogrammes merveilleux, notamment tous ceux qui représentent des insectes, présentent un signifiant, un référent et un type régis par une relation de transformation. Ainsi, les pictogrammes imaginaires du recueil *Saisir* figurent des insectes relativement identifiables, tels que des fourmis, des araignées ou autres mille-pattes. Ces signes possèdent un signifiant, le dessin d'un insecte, qui se présente bel et bien comme « un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable »²¹⁵, à savoir l'être-insecte, « identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu »²¹⁶ — ces traits sont la forme d'un corps invertébré, la présence de pattes en grand nombre et d'antennes, etc., reconnus

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

comme les caractéristiques physiques du référent, l'objet-insecte. Les caractéristiques conceptuelles du type — en l'occurrence l'être-insecte — représenté par Michaux dans ses dessins d'insectes, peuvent, pour certaines, correspondre aux caractéristiques physiques (évoquées ci-dessus) du référent. La représentation mentale, le type, de l'araignée, par exemple, inclut de nombreuses paires d'yeux et de multiples pattes, un corps plutôt rond, une peau possiblement velue, etc. La reconnaissance du type du signe iconique de l'araignée est assurée dans le recueil *Saisir*²¹⁷, puisque certaines caractéristiques conceptuelles du type correspondent à celles d'ordre physique du référent en présence.

Le type n'a pas de caractères physiques ; il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles, dont quelques-unes peuvent correspondre à des caractéristiques physiques du référent (par exemple, en ce qui concerne le chat, la forme de l'animal couché, ou assis, ou en pied, la présence de moustache, de queue, de rayures), d'autres ne correspondant pas à de telles caractéristiques (comme le miaulement). Ces traits constituent un produit de paradigmes dont les termes sont dans une relation de somme logique [...]. [L]e produit des paradigmes définissant un type ne comporte pas un nombre fixe de termes : il faut et il suffit que les termes retenus autorisent la reconnaissance du type, selon le processus de redondance.²¹⁸

Le pictogramme merveilleux de Michaux, spécifiquement le dessin d'insectes, ainsi que les logogrammes figuratifs de Dotremont présentent une illusion référentielle. L'illusion référentielle — c'est-à-dire que « certains caractères de l'objet sont traduits dans les signes, alors que certains traits du signe n'appartiennent pas à l'objet »²¹⁹ — se fonde sur la commensurabilité de l'« [a]xe signifiant-référent »²²⁰. C'est ce qu'Eco désigne comme l'homologation entre deux modèles de relations perceptives. « Les relations sur lesquelles se fondent cette commensurabilité, ou cette homologation, peuvent être appelées

²¹⁷ Henri Michaux, *Saisir, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 942-944.

²¹⁸ Groupe µ, *Traité du signe visuel, op. cit.*, p. 137-138.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

²²⁰ *Ibid*

transformations. »²²¹ Les transformations sont de nature géométrique (Volli), de nature analytique (au sens mathématique du terme), de nature algébrique (c'est-à-dire se fondant sur la variation continue des grandeurs) et de nature optique (prise en compte des positions respectives de l'émetteur ou du spectateur et celle du produit ou du stimulus)²²². Les transformations rendent compte de l'illusion référentielle qui unit signifiant et référent. On peut effectivement envisager le paradigme de l'homologation, ou bien la commensurabilité de l'« [a]xe signifiant-référent », soit la relation de transformation, afin de caractériser le fonctionnement du logogramme figuratif de Dotremont et celui du pictogramme merveilleux de Michaux. Ils produisent une illusion référentielle. En cela, ces types de logogrammes et de signes inventés relèvent du fonctionnement du signe iconique.

b) Les typoèmes de Peignot et les poèmes-estampes figuratifs de Giguère

Le typoème de Jérôme Peignot se compose en deux parties, l'une iconique (la composition iconique élaborée par les « topogrammes »²²³, « alphagrammes »²²⁴ et « logogrammes »²²⁵ subvertis, l'autre exclusivement textuelle et verbale (l'expression ou la phrase en bas de page). La composante iconique présente régulièrement les caractéristiques du signe iconique, à savoir un signifiant, un référent et un type, articulés par une relation de transformation. Ainsi, dans le typoème *Le vol des accolades*²²⁶, le signifiant, le dessin d'un vol d'oiseaux — les oiseaux étant formés par des accolades renversées et placées horizontalement sur la page —, constitue « un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 139.

²²³ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 87.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, *op. cit.*, p. 169.

stable »²²⁷, à savoir l'être-oiseau, « identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu »²²⁸ — c'est-à-dire la forme simplifiée de l'oiseau en vol, la présence des ailes, etc., sont reconnues comme les caractéristiques physiques du référent, l'objet-oiseau.

En résumé, l'émission de signes iconiques peut se définir comme la production, sur le canal visuel, de simulacres du référent, grâce à des transformations appliquées de telle manière que leur résultat soit conforme au modèle proposé par le type correspondant au référent (cotypie). La réception de signes iconiques, quant à elle, identifie un stimulus visuel comme procédant d'un référent qui lui corresponde moyennant des transformations adéquates ; tous deux peuvent être dits correspondants, parce qu'ils sont conformes à un type qui rend compte de l'organisation particulière de leurs caractéristiques spatiales.²²⁹

Dans les typoèmes de Jérôme Peignot, précisément à l'endroit de la composition iconique, il y a production, sur le plan visuel, de simulacres du référent qui, après le processus de transformation, deviennent conformes au modèle proposé par le type correspondant au référent. Ainsi, dans le typoème *Moulin à musique*²³⁰, le résultat des transformations produit les simulacres du référent, à savoir l'objet-moulin, grâce à la présence de caractéristiques physiques du référent — telles que les hélices (formées par les quatre figures de note de musique, les croches), la circularité du mouvement des hélices (élaborée par la disposition en cercle des quatre croches), le corps central du moulin (constitué par le dessin du carré), etc. —, en adéquation avec le modèle proposé par le type qui correspond au référent, c'est-à-dire la chose-moulin. La relation qui régit l'« [a]xe référent-type »²³¹ est de l'ordre de la stabilisation et de l'intégration. Le référent, l'objet-moulin, s'intègre au type, est associé à la catégorie

²²⁷ Groupe µ, *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 137.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 141.

²³⁰ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 166.

²³¹ Groupe µ, *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 140.

permanente de la chose-moulin. Dans le sens du type au référent, le rapport s'organise selon « une épreuve de *conformité* »²³². Les caractéristiques physiques de l'objet-moulin, du référent, sont conformes à un certain nombre de composantes conceptuelles qui définissent le type — le moulin étant toujours constitué d'un corps central ainsi que d'hélices amenées à effectuer un mouvement circulaire, etc. Le dessin, la composition iconique, du typoème présente donc les qualités du signe iconique.

De nombreux poèmes-estampes (sérigraphies ou lithographies) de Giguère sont constitués de signes iconiques. Ainsi, dans le poème *feu sur la forêt ouverte*²³³, des motifs de végétation, de plantes, encadrent le texte. Il est approprié de les qualifier de signes iconiques, dans la mesure où ils présentent un signifiant, un référent ainsi qu'un type, unis par des relations de transformation. Effectivement, les simulacres du référent — à savoir le dessin d'une plante — entrent en conformité avec le type qui correspond au référent, c'est-à-dire l'être-plante. Le signifiant, le dessin de plante, constitue « un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable »²³⁴, à savoir l'être-plante, « identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu »²³⁵ — la tige et les feuilles, constituées de rainures, en forme de poire, sont reconnues comme les caractéristiques physiques du référent, de l'être-plante.

Les poèmes-estampes que Giguère réalise dans les recueils *Erta* accueillent des signes iconiques. Ainsi, dans le poème ... *qui vient mourir au pied de la lettre*²³⁶, un des signes

²³² *Ibid.*

²³³ Roland Giguère, *feu sur la forêt ouverte*, *Paroles visibles*, 1983, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

²³⁴ Groupe µ, *Traité du signe visuel*, *op. cit.*, p. 137.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Roland Giguère, ... *qui vient mourir au pied de la lettre*, *Paroles visibles*, 1983, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

typographiques est relevé de sa fonction d'alphagramme pour officier en tant que signe iconique. L'alphagramme, qui est vraisemblablement un – g — l'absence de certitude absolue dans la reconnaissance ou l'identification du caractère en présence souligne l'efficacité de la déterritorialisation de la catégorie sémiotique et de la décontextualisation de la fonction du signe —, est bouleversé dans son axe d'inscription normal, il est extrait de tout mot dans lequel il pourrait opérer en tant qu'alphagramme, signe graphique ou élément participatif d'un système scriptural. Il est mis en scène dans une composition au caractère iconique manifeste. En effet, l'alphagramme –g est renversé et agit comme signe constituant un dessin figuratif. Le long trait vertical qui forme l'extension du segment constitutif du –g manifeste la vitesse et la chute de la lettre renversée. Le –g desaxé est, dès lors, un signe iconique, dans la mesure où il en présente les caractéristiques : un signifiant, à savoir le dessin de la chute de la lettre –g, en relation avec un référent qui possède les caractéristiques physiques (effet de vitesse, mouvement de haut en bas, etc.) du type auquel il renvoie, c'est-à-dire le phénomène-chute. Le signe présent dans les poèmes graphiques giguériens possède donc les caractéristiques du signe iconique.

Georges Roque, dans l'article qu'il consacre à l'analyse de la théorie sur l'iconisme et la plasticité proposée par le Groupe μ dans le *Traité visuel. Pour une rhétorique de l'image*, précise la distinction entre signe plastique et signe iconique.

[D]ans le plastique l'accent est mis sur le signifiant, tandis que dans l'iconique, l'accent est mis sur le signifié. Cela ne signifie évidemment pas que le plastique se réduirait à un pur signifiant, mais que le signe plastique est un signe opaque dans lequel le signifié plastique surgit de la prise en compte des *qualités*

matérielles du signifiant, tandis que le signe iconique est un signe transparent, dans lequel prime la fonction de renvoi vers le référent.²³⁷

Si l'association et le renvoi systématique et assuré à un référent caractérisent le signe iconique, dans ce cas on peut déterminer que tout logogramme de Dotremont, tout typoème de Peignot, toute estampe de Giguère ou toute encre de Michaux (excluant leur éventuelle composante verbale, en marge), qui présente un « *désignatum* actualisé »²³⁸, un signifiant uni à un référent — lui-même conforme à un type — par une relation de transformation, constitue un signe iconique.

Cette distinction entre l'iconique et le plastique permet de déterminer le point de rupture entre figuration et abstraction.

Certains des débats sur l'art abstrait pourraient éclairer cette différence : dans les œuvres figuratives, domine cette fonction de renvoi du signe iconique vers le référent, tandis que dans les œuvres non figuratives et non-objectives, c'est l'intérêt pour les formes et les couleurs prises pour elles-mêmes qui l'emporte. Cela ne veut évidemment pas dire que les œuvres figuratives seraient seulement iconiques ni les œuvres non figuratives seulement plastiques. Non, les deux séries de signes sont partout présentes ; mais ce qui compte est une affaire de dosage ou d'attention. Comme Meyer Schapiro l'avait fait remarquer assez tôt, l'avènement de l'art abstrait, loin de disqualifier définitivement l'art figuratif, nous a appris à le regarder autrement et à devenir attentif à sa dimension plastique.²³⁹

Cette ligne de partage entre figuration et abstraction, iconique et plastique, permet de décrire le glissement régulier des poèmes graphiques de l'iconisme à la plasticité. En effet, selon le poème graphique en présence, une prédominance du figuratif ou de l'abstrait se manifeste. Une propension plus forte à la figuration dans un logogramme, dans une graphie inventée de

²³⁷ Georges Roque, « À propos du *Traité du signe visuel*, une remarque et deux questions », *Nouveaux actes sémiotiques* [en ligne], Actes de colloques, 2008, Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle, < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3290> >, consulté le 7 mars 2012.

²³⁸ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, *op. cit.*, p. 136.

²³⁹ Georges Roque, « À propos du *Traité du signe visuel*, une remarque et deux questions », *op. cit.*

Michaux, dans un typoème ou dans un poème-estampe de Giguère, autorise à qualifier le ou les signes qui les constituent d'iconiques et, dans le cas d'une tendance à l'abstraction, il est tout à fait approprié de placer les expérimentations graphiques dans la catégorie du signe plastique.

3. Les qualités du signe plastique dans les graphèmes expérimentaux du poème graphique

Pour déterminer le caractère plastique des signes expérimentaux de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot, il importe, tout d'abord, de définir la notion de signe plastique, d'envisager ses caractéristiques, et de les mettre en relation avec le fonctionnement des « pseudographie[s] »²⁴⁰ du corpus. Dans cette perspective je m'appuierai, comme précédemment, sur la définition et l'étude du signe plastique du Groupe μ , présentées dans le *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*.

a) La texture du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont

La position du Groupe μ « consiste à refuser toute lecture de l'énoncé plastique faite de commentaires destinés à retrouver à tout prix une icône dans le non-figuratif. »²⁴¹ Concevoir les graphies expérimentales de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont en tant que signes

²⁴⁰ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 17.

²⁴¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 187.

plastiques permet de prendre en compte des poèmes-estampes, des typoèmes, des idéographies imaginaires et des logogrammes qui ne sont pas particulièrement figuratifs.

On a à plus d'une reprise opposé signe iconique et signe plastique. Cette dernière notion est nécessaire pour développer une rhétorique de la représentation visuelle qui ne se borne pas à la figuration, mais qui puisse prendre en charge le non-figuratif, c'est-à-dire [...] ce que l'art du XX^e a produit à cette enseigne.²⁴²

La qualité plastique des poèmes graphiques de Roland Giguère réside dans un travail des couleurs, de la texture et des formes, notamment dans l'estampe sérigraphique ou dans la lithographie. La relation entre la couleur, la forme des graphismes, la texture, produite par l'accumulation des encrages ou l'association de différentes matières (velours, bois, papier, etc.), crée un signifié plastique. Si Dotremont, Michaux et Peignot n'investissent pas une gamme de couleurs variées dans leur composition — préférant les vertus du noir et le dialogue instauré avec la blancheur de la page —, il n'en demeure pas moins qu'ils élaborent des énoncés plastiques à travers la mise en relation d'une texture, d'une forme et d'une couleur spécifique, le noir.

Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. Il faut en outre noter que ces données sont coprésentes, de sorte que l'image est d'emblée potentiellement tabulaire. [...] [L]es signifiés gisent bien moins dans les formes-en-soi ou dans les couleurs-en-soi que dans leurs relations.²⁴³

Les différents signifiants plastiques qui constituent le signe plastique sont la texture — définie comme la « microtopographie »²⁴⁴ de l'image, « constituée par la répétition d'éléments »²⁴⁵ et

²⁴² *Ibid.*, p. 186.

²⁴³ *Ibid.*, p. 189.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁴⁵ *Ibid.*

considérée comme « une propriété de la surface »²⁴⁶ —, la forme et la couleur. Plus spécifiquement, la texture, en tant que microtopographie, « implique en effet l'intervention de deux paramètres »²⁴⁷, de deux « texturèmes »²⁴⁸ : le texturème « des éléments répétés, qui sont des figures »²⁴⁹ et le texturème de « la loi de répétition de ces éléments »²⁵⁰. Les éléments répétés (premier texturème) se subdivisent eux-mêmes en deux sous-éléments : « le support du signe plastique, et sa matière »²⁵¹. La loi de répétition (le deuxième texturème) est aussi scindée en deux éléments : le support et la manière. Les unités texturales peuvent être décrites selon le support, la matière et la manière²⁵². Le signifié global de la texture est la tridimensionnalité, qu'elle intervienne directement — le signe est alors classé dans la rubrique du grain — ou indirectement — le signe est une macule²⁵³. Les trois traits du signifié du signe textural sont « la tridimensionnalité, la tactilo-motricité et l'expressivité »²⁵⁴.

Les poèmes graphiques de Giguère présentent des signes qui s'identifient au signe plastique, dans la mesure où ils se composent d'une texture, d'une forme et d'une couleur. Le signe textural des estampes réalisées par Giguère résulte d'un travail de la matière qui crée des effets de relief et manifeste, directement ou indirectement, une tridimensionnalité. La texture « peut, en effet, quoique à une échelle très réduite (guère plus d'une dizaine de millimètres), jouer directement de la profondeur. Mais surtout, elle peut proposer des impressions tactiles, ces impressions tactiles allant dans le sens de l'illusion réaliste »²⁵⁵. Roland Giguère fabrique

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 203.

²⁵² *Ibid.*, p. 203.

²⁵³ *Ibid.*, p. 201.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

des livres-objets qui expérimentent la texture de la page, du signe et du support livre. Il emploie certains types de papier et des procédés d'impression spécifiques en vue de produire un relief ou une impression de relief, de proposer une expérience du livre médiatisée par les sensations tactiles. Élire un support en fonction de ses qualités matérielles et physiques relève du geste plastique et implique la production d'un signe déterminé par sa texture.

Le support. Le choix du support joue évidemment un rôle déterminant dans la texture granulaire. Même lorsqu'il n'autorise aucune latitude d'exécution, le support n'est pas indifférent à la signification du signe plastique. Et, de toute manière, cette latitude est fréquente. Ce n'est pas un hasard, ni de simples considérations technologiques, qui ont fait de la toile le support de prédilection des peintres ; la toile permet des effets interdits dans la peinture sur bois ; si un peintre comme Klee, particulièrement sensible à la texture, a souvent peint « sous verre » [...], c'est bien sûr pour obtenir le comble du lisse, et l'absence totale de profondeur réelle.²⁵⁶

Giguère, lui, choisit des papiers à la texture granitée ainsi que certaines techniques de reproduction qui induisent une accumulation des couches d'encre dans la réalisation des estampes, afin de conférer un relief au signe. Dans ce cas, la tridimensionnalité intervient directement dans le signe textural. C'est le texturème dit « grain »²⁵⁷ qui opère dans les signes plastiques constitutifs des livres-objets de Giguère. La profondeur suscitée par le grain du papier est renforcée par la matière sérigraphique, qui grâce à la superposition des encres crée un fond stratifié, à plusieurs niveaux.

La matière. Mais il faut se rappeler que chacune des classes matérielles de pigments se caractérise par un mode particulier de réflexion de la lumière, immédiatement perceptible avec l'expérience, et qui n'est autre qu'une modalité extrafine de la microtopographie. Or, ce type de perception est susceptible d'être sémiotisé. Sur sa palette, tout artiste groupe sans hésitation ses pigments par familles : minérales (jaune de chrome, bleu de Prusse, blanc de zinc...), naturelles ou terres (d'ombre, de Sienne, d'ocre,...), organiques (fèces, sang, pourpre, garance...), métalliques (doré, argenté, bronzé). [...] On

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 203.

sait notamment que les impressionnistes bannissaient les terres de leur palette à cause de leur signifié « terreux », tout comme ils avaient horreur de l'aspect « boueux » et « jus de pipe » que prennent les pigments purs mélangés.²⁵⁸

Giguère utilise la superposition des pigments, grâce au procédé sérigraphique, dans la perspective de conférer une tridimensionnalité à l'estampe. Dotremont et Michaux, quant à eux, optent pour une déclinaison du noir, grâce à une peinture à l'encre de Chine. La fluidité de la matière, l'utilisation du noir, qui contraste avec la blancheur de la feuille, ainsi que la manière cursive — rapidité du geste et tracé de premier jet, sans retouches — manifestent une simplicité et orientent le regard vers la forme du signe. Le caractère épuré de la matière et du support — une simple feuille de papier de grand format, lisse, fine, sans aspérité — livre un signe qui vaut essentiellement pour sa forme même.

La manière. Sur un plan terminologique, il faut distinguer soigneusement l'empâtement du coup de brosse ou touche, le premier désignant l'épaisseur et la régularité des masses texturales déposées sur le support, et le second se référant plutôt à la forme même des éléments.²⁵⁹

La manière dont le signe textural de Michaux est réalisé relève toujours du geste instantané et d'un tracé premier, où l'encre est déposée selon une économie du ténu, par touches. Si le geste et le tracé logographiques de Dotremont peuvent procéder par touches, certains logogrammes résultent aussi d'un empâtement et d'un enlissement du pinceau, d'une surcharge d'encre — privilégiant ainsi l'ostentation de la matière, provoquant la dilution de la forme et l'ensevelissement du support. « [S]upport et manière interfèrent toujours dans les faits, et ne se distinguent qu'en théorie. »²⁶⁰

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 205.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 204.

Peignot, lui, opte systématiquement pour l'usage du noir dans les typoèmes, puisqu'il considère que l'absence de couleurs incite à porter davantage attention à la forme du signe. Le travail sémiotique de Peignot naît essentiellement d'une pratique singulière de la forme du signe. S'il dessine ou élabore par collages le typoème — avant que celui-ci ne soit mis en forme à l'aide du logiciel Xpress de P.A.O., dans la perspective de sa reproduction et de sa publication —, le signe ne résulte pas pour autant d'un geste plastique du même ordre que celui des autres poètes-plasticiens de la graphie. Néanmoins, on remarque, quant à la texture du signe, qu'il y a des variations de graisse typographique, qui possèdent un signifié plastique. L'intervention d'un caractère en gras possède une signification visuelle spécifique. Ainsi, dans *Toutes les pommes se croquent* la variation de la texture d'un signe à l'autre produit un signifié plastique évident. Régulièrement, certains signes possèdent un texturème dont la matière particulièrement conséquente les différencie des autres. L'emploi du gras crée la sensation, dans l'appréhension visuelle, d'une prédominance de la figure qui dispose d'une matière conséquente par rapport aux autres. La mise en valeur du signe à la matière dense est accentuée par la mise en relation de ce dernier avec des signes qui, eux, présentent un usage normal, voire quasi inexistant, de la graisse — signe qui se réduit à son seul contour, l'intérieur étant vide de matière. Jérôme Peignot joue de la matière, elle-même en dialogue avec le support de la page. Le typoème présente des signes qui manifestent un travail de la texture, ce qui révèle l'enjeu et le souci plastiques à l'œuvre.

b) La forme du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont

Les signes graphiques de Peignot, Giguère, Dotremont et Michaux présentent une forme singulière, qui ne correspond plus à celle du signe scriptural, parfois, ni à celle du signe iconique, dans la mesure où elle peut recevoir un caractère abstrait. Le signe plastique est constitué d'une forme de nature abstraite — ce qui trace une ligne de partage avec le signifiant, figuratif, du signe iconique. Dans le signe plastique, « [t]oute forme peut être définie par trois paramètres : la dimension, la position et l'orientation. »²⁶¹ Le premier « formème »²⁶² est la position, dans la mesure où « [u]ne figure a d'abord une position. »²⁶³ La position est « relative par rapport au fond »²⁶⁴ et « par rapport à un foyer. »²⁶⁵ Le deuxième formème, la dimension, est relatif à « l'échelle du regardeur »²⁶⁶ ainsi qu'à « la taille du fond »²⁶⁷. Le troisième formème soit l'orientation est « la résultante de la combinaison des deux coordonnées polaires du vecteur position. »²⁶⁸ Et, « [l]a figure est orientée par rapport aux deux repères que sont le foyer et le fond paradoxal. »²⁶⁹

Lorsque nous envisageons le signifié de l'orientation, nous rencontrerons la notion de mouvement. L'orientation pourra alors être décrite comme le produit d'un mouvement virtuel (et réversible) dans ou sur le fond, le long d'un tracé dont on peut établir le modèle. Pour définir le système de /l'orientation/, on peut se servir des concepts permettant de décrire celui de la /position/. On y ajoutera simplement le trait de /direction/ : on aura ainsi /vers le haut/ vs /vers le

²⁶¹ *Ibid.*, p. 210.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 213.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 213.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 215.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 215.

bas/, /central/ vs /marginal/ devenant /centripète/ vs /centrifuge/, selon les mouvements projetés.²⁷⁰

Les critères les mieux à même de définir le logogramme de Dotremont sont ceux qui caractérisent le formème d'orientation, qui participe du signe plastique. Les couples de notion qui décrivent le trait de direction, notamment le couple centripète vs centrifuge, sont ceux qui permettent de désigner adéquatement le régime de la forme logographique de Dotremont. La concordance entre le signe logogrammatique de Dotremont et le signe plastique se vérifie à tous les niveaux : sur le plan des texturèmes, des formèmes ainsi que des « chromèmes »²⁷¹.

On doit donc s'attendre à ce que plus une forme donnée se rapproche d'un type culturalisé, plus le sémantisme plastique qui lui vient de ses formèmes sera modalisé par le signifié que la culture en question a investi dans ce type. [...] Le cercle est une de ces formes à forte charge symbolique : « perfection », « divinité », « négation » sont quelques-uns des signifiés disponibles qui peuvent lui être associés. Le rôle des contextes sera évidemment déterminant dans la sélection de ces signifiés : contextes internes à l'unité plastique (couleur et texture, s'alliant à la forme) autant que contextes externes (autres formes voisines, unités iconiques). Sur le plan de l'énonciation, le formème mis en évidence par la forme peut être considéré comme une trace (à l'instar de la texture [...]). Il peut indiquer, donc signifier, un processus que l'on projette sur l'énoncé : par exemple, telle forme allongée, à orientation nette et rectiligne, sera associée à la « rapidité d'exécution ».²⁷²

Ainsi, dans une logographie, la trace du passage du pinceau, le formème du logogramme, indique un processus projeté sur l'énoncé — qui prend d'autant plus sens en considérant les contextes externes —, à savoir le caractère élancé du trait, les manquements de l'encre dans la microtopographie, exprimant la rapidité du geste pictural et faisant écho à la vitesse du traîneau sur la neige à laquelle Dotremont associe le mouvement du pinceau. De même, dans les graphies inventées de Michaux, l'élection du pinceau est motivée par son potentiel de rapidité d'exécution et de liberté du geste. Le contexte interne de l'unité plastique proposée

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 216.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 227.

²⁷² *Ibid.*, p. 221.

par Michaux — sa couleur noire, sa texture lisse, associée à sa forme de premier jet —, en corrélation avec les contextes externes — les figures voisines présentant une forme qui meut dans sa dimension, sa position et son orientation —, manifeste la vitesse du tracé. Le formème exprime l'esthétique du mouvement présente dans les œuvres graphiques de Dotremont et de Michaux.

Dans le typoème de Peignot, le jeu avec la position et l'orientation du signe confère une forme spécifique à la figure plastique qui en résulte. Ainsi, dans *Toutes les pommes se croquent*, le typoème *L'inouï surgissait dans leurs yeux*²⁷³ présente une composition plastique où les formes — traits, points, cercles, arcs — sont issues d'une subversion du signe graphique dans son axe d'inscription, qui vise à le transformer en signe plastique. Effectivement, dans la figure plastique abstraite du typoème, se retrouvent les lettres -i, -o, -u, -n et le tréma, mais orientés et positionnés pour fonctionner comme traits, cercles, arcs et points, c'est-à-dire en formèmes d'un signe plastique. Le -o est le cercle central de la composition, il est lui-même entouré par des arcs — qui sont à la fois le -n et le -u, selon l'angle de vision. Les arcs sont entourés par des paires de points, c'est-à-dire les trémas. Enfin, au-dessus des trémas, se positionnent verticalement des traits droits, eux-mêmes surmontés d'un point, correspondant donc au -i. Les formèmes de position, d'orientation et de dimension élaborent une forme qui relève du signe plastique. La spatialisation et la *plasticisation* des signes graphiques composant le mot « inouï » produisent des signes plastiques. Jérôme Peignot fait donc surgir visuellement une forme inouïe de la graphie du mot, dans le typoème *L'inouï surgissait dans leurs yeux*. Dans d'autres typoèmes, le signe en présence se rapporte aussi manifestement au

²⁷³ Jérôme Peignot, *Toutes les pommes se croquent. Divertissement typoétique en cinq actes*, Paris, Éditions des Cendres, 1996, p. 75.

signe plastique, dans la mesure où il possède un texturème, un formème et un chromème qui produisent dans leurs relations un signifié plastique.

De nombreuses figures plastiques ponctuent également les poèmes graphiques de Giguère. Deux cas se présentent : d'une part, des signes plastiques qui accompagnent, entourent ou croisent les signes graphiques, les lettres et le texte du poème ; d'autre part, des signes plastiques qui sont issus d'une déterritorialisation (de la fonction et de l'inscription dans l'espace) des signes graphiques. Relativement aux signes plastiques qui accompagnent les poèmes, certaines formes apparaissent régulièrement telles que le cercle, la striure ou les traits répétés et la tache. Se conjuguent aux signes plastiques en marge du poème, d'autres signes plastiques qui, comme dans les typoèmes de Peignot, sont originellement des signes graphiques (alphagrammes ou topogrammes) et récupèrent les qualités du signe plastique — texture, forme et couleur — dans le déplacement de leur fonction et dans le bouleversement de leur position et de leur orientation. Dans de nombreux poèmes graphiques, notamment dans les recueils *Abécédaire* et *Paroles visibles*, ainsi que dans d'autres poèmes-estampes (non rassemblés en recueil), les lettres –o, –u ou –n opèrent fréquemment en tant que cercles ou arcs, adoptant ainsi le régime du signe plastique. Leur forme subit des changements de position, d'orientation et de dimension. Ainsi, dans le poème-stampe *L'Humour*²⁷⁴, un certain nombre de lettres sont métamorphosées en signes plastiques, et ne sont plus identifiables en tant qu'alphagrammes. On ne peut que soupçonner l'origine scripturale du signe plastique. Giguère joue de l'ambiguïté sémiotique et montre la plasticité du signe graphique. En interaction avec le terme « humour », des signes satellites manifestent une imprécision, une

²⁷⁴ Roland Giguère, *L'humour*, 1985, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

ambivalence morphologique, une hésitation sémiotique. Ainsi, on peut lire un –o, qui n'est plus au sens strict une lettre, mais un signe plastique. Le –o est formé par une spirale, avec un point situé au-dessus de l'origine de la spirale, à l'intérieur. Il est de couleur rose, présente une texture hachée, qui révèle la succession des encres l'ayant élaboré, et suggère une profondeur et une tridimensionnalité. La couleur et la texture s'allient à la forme pour élaborer un signe plastique à partir du signe graphique, en l'occurrence le –o.

c) La couleur du signe dans les poèmes graphiques de Giguère, Peignot, Michaux et Dotremont

« La couleur est la dernière des composantes du signe plastique. »²⁷⁵ La couleur se compose de trois éléments, ou chromèmes, à savoir « la dominance (ce que le profane nomme “ nuance ”, “ teinte ”, voire, par synecdoque du tout pour la partie, “ couleur ” : bleu, rouge, etc.), la luminance ou brillance, et la saturation. »²⁷⁶ Les poèmes graphiques créent un signifié plastique, grâce à une attention et à un travail de la couleur. Bien que les logogrammes de Dotremont, les signes imaginaires de Michaux et les typoèmes de Peignot adoptent exclusivement le noir, on ne peut pas conclure qu'il n'y a pas d'esthétique chromatique dans ces œuvres. Chaque poète graphique recourt à une ou des couleurs pour des raisons précises. Ainsi, Roland Giguère instaure une typologie des couleurs très personnelle, qui participe du signifié plastique et du sens global du poème-estampe. Il joue autant de la dominance que de la luminance et de la saturation. « Toute unité colorée (ce que l'on peut nommer “ couleurs-

²⁷⁵ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 226.

²⁷⁶ *Ibid.*

sommes ”) se définit donc par sa position dans un espace à trois dimensions, structuré par ces trois coordonnées [dominance, luminance et saturation]. »²⁷⁷ L’emploi qui est fait des unités colorées dans les poèmes-estampes de Giguère révèle l’importance d’envisager les signifiants plastiques dans une relation syntagmatique, dans la perspective d’élaborer un signifié plastique. « [O]n ne peut en tout cas assigner de valeur préétablie à un élément isolé, en dehors de toute relation syntagmatique. »²⁷⁸ L’utilisation d’une dominance dans une composition sérigraphique interfère avec les formèmes, les texturèmes et les chromèmes, avec la nature des motifs plastiques en présence, et propose ainsi un énoncé en tant que tel. En effet, certaines dominances ont un sens, désignent une émotion spécifique pour l’artiste qui les utilise.

C’est dire combien la distinction iconique / plastique est utile, puisque, loin d’être forgée après coup pour rendre compte de façon artificielle ou arbitraire d’œuvres données, elle éclaire au contraire la préoccupation qu’ont eue certains artistes au début du XX^e siècle d’éviter que les signifiés de la couleur ne soient rabattus sur le signe iconique. Ce qui vaut d’ailleurs aussi pour les peintres figuratifs. Ainsi, Matisse protestait tout autant contre le même phénomène : pour lui la force expressive et émotionnelle de la couleur, son signifié, si l’on veut, est rigoureusement indépendante des renvois iconiques : « Quand je mets un vert, expliquait-il, ça ne veut pas dire de l’herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel ». Même son de cloche chez Fernand Léger : « La couleur est vraie, réaliste, émotionnelle en elle-même sans se trouver dans l’obligation d’être étroitement liée à un ciel, à un arbre, à une fleur, elle vaut en soi ».²⁷⁹

L’esthétique chromatique de Giguère s’apparente à celle d’un Matisse ou d’un Fernand Léger, en ce qu’elle attribue une émotion, une idée, un sens singulier et personnel à une dominance. Ainsi, le bleu est considéré comme le ton roi, en raison de sa pureté (couleur primaire), l’orange réfère au trouble, le jaune est synonyme de souffrance, le vert et le mauve tombent sous le joug de la fadeur. Le blanc réfère au néant, à la dilution, là où le noir est associé au

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 192.

²⁷⁹ Georges Roque, « À propos du *Traité du signe visuel*, une remarque et deux questions », *op. cit.*

ressourcement, à la régénérescence : pouvoir du noir²⁸⁰. Mais, le noir, selon le poème-stampe, la peinture, peut aussi révéler le désarroi, exprimer, par exemple, la Grande Noirceur du Québec des années Duplessis. Les correspondances établies par Giguère entre des dominances et des émotions diffèrent des signifiés psychologiques collectifs qui leur sont traditionnellement attribués. Ainsi, le jaune, habituellement connoté positivement — associé à la lumière, couleur dite « chaude » — reçoit une symbolique négative dans les estampes de Roland Giguère. Ce dont le sujet lisant-regardant se rend compte puisque les formèmes et les texturèmes en relation avec les chromèmes contribuent à élaborer un signifié plastique qui ne peut coïncider avec une telle interprétation.

Les traits formés, ou la couleur, ou la texture peuvent en effet être interprétés comme le produit d'une disposition psychique ou physique particulière supposée. Le produit devient ainsi le signe figé de cette disposition ; telle trace plastique est lue comme renvoyant à la « hâte », à la « fluidité des sentiments et des perceptions », telle plage de couleur uniforme renvoyant à la « stabilité »... Les signifiés plastiques seraient donc un système de contenus psychologiques postulés par le récepteur, et qui n'ont pas nécessairement de correspondant dans la psychologie scientifique.²⁸¹

Ainsi, dans le poème ... *qui vient mourir au pied de la lettre*²⁸², la dominance orangée ne revêt pas la connotation chaleureuse et lumineuse qui correspond au contenu psychologique postulé par le récepteur. Au contraire, les orientations chromatiques approfondissent le trope de la mort du signe énoncé par le choix typographique et l'énoncé verbal : les couleurs cristallisent dans le corps même de la lettre la signifiante du texte. « On ne gagne rien avec le jaune, on le subit en redoutant l'orange qui viendra tout déranger. Couleurs de fous. »²⁸³ La dominance orange — synonyme de trouble dans l'esthétique giguérienne —, utilisée pour les lettres (aussi

²⁸⁰ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 173-180.

²⁸¹ Groupe µ, *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 195.

²⁸² Roland Giguère, ... *qui vient mourir au pied de la lettre*, *Paroles visibles*, 1983, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

²⁸³ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 176.

bien celles qui maintiennent leur fonction de signe graphique que celles qui sont utilisées comme signes iconiques ou plastiques), symbolise la dissolution du signe qu'évoquent autant le texte que la disposition spatiale. Le blanc, constitutif du fond, représente le néant et la disparition dans la typologie chromatique de Giguère. « Le blanc est opaque, vise au néant, effacerait tout si on lui laissait faire son métier de blanchisseur. Il ne comprend pas que, parfois, nous tenons à nos taches, à nos bavures, à nos ombres sales. »²⁸⁴ L'utilisation de la sérigraphie *block out* renforce l'isotopie de la précarité de la lettre puisque ce procédé d'impression, qui résulte d'une succession d'encrages, permet de produire une matière striée, une lettre au corps biffé, un caractère de nature chromatique hybride. Les différentes teintes appliquées avant le dernier encrage strient la lettre et manifestent ainsi l'érosion du signe. Le vert, encre qui a suivi l'orange et précédé le blanc, transparaît et constitue autant les signes plastiques que les signes scripturaux. « Vous voyez vert ? Ce n'est que le jaune qui rôde derrière le bleu »²⁸⁵. La charge négative qui est associée au vert — dominance qui est trouble, possédant toute l'ambiguïté de l'hybride — renforce l'idée d'un péril sémiotique. Concernant la luminance, Giguère choisit précisément certaines techniques d'imprimerie pour leur capacité de transparence ou de matité. Dans le processus de réalisation de la sérigraphie, Giguère ajoute une encre transparente aux encres opaques et mates²⁸⁶ de couleurs. La superposition des dominances crée une complexité plastique, que le travail de la luminance vient renforcer. L'interpénétration des encres — chaque encre correspond à une seule dominance — se décline de différentes manières : une superposition totale des dominances produit un fond sombre relativement homogène, une combinaison inégale et partielle des

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 179.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁸⁶ Roland Giguère, *La sérigraphie à la colle*, rédaction par Louise Dusseault Letocha, photographies par Jean-Pierre Beaudin, Montréal, Éditions Formart, 1973, p. 13.

dominances (impliquant une application disparate des encres) engendre une hétérogénéité de la composition. Deux types de dominances se manifestent dès lors, à savoir celles qui résultent du croisement des encres et celles qui restent vierges, pures, à l'endroit d'un encrage unique. Les différents chromèmes (dominance, luminance, saturation) font donc complètement partie des poèmes sérigraphiques de Giguère, confèrent aux signes présents dans sa poésie graphique — y compris ceux qui sont scripturaux — un caractère plastique manifeste.

Si Roland Giguère met l'accent sur la richesse et la diversité chromatique des signes, élire une seule dominance, le noir — qui n'est habituellement pas considéré comme une couleur —, pour élaborer le signe plastique ne signifie pas que l'œuvre plastique ne possède pas d'esthétique chromatique. Ainsi en est-il des productions graphiques de Dotremont, de Michaux et de Peignot. Dotremont attribue un signifié plastique spécifique au dialogue du noir et du blanc constitutif du logogramme, dans la mesure où il identifie la blancheur de la page à l'étendue lapone enneigée, « sa papeterie de neige »²⁸⁷, qui inspire la logographie. Le noir représente la trace, trace du bâton dans la neige pour le logoneige, trace du traîneau, trace du vent sur la neige, trace emprisonnée dans la glace, etc.

[I]l est probable que le noir et blanc et les gris et bleus du paysage lapon hivernal, les couleurs du paysage lapon solaire, les espaces, les arbres, les étoiles, les monts, les îles, les êtres du paysage lapon inspirent aussi les formes de plusieurs de mes logogrammes. [...] Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas des logogrammes ; je ne ferais rien du tout.²⁸⁸

De même que Giguère adoptait un système de correspondances personnel des signifiés plastiques des dominances — c'est-à-dire ne s'accordant pas nécessairement aux contenus

²⁸⁷ Pierre Alechinsky, *Des deux mains*, op. cit., p. 71.

²⁸⁸ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, *Traces*, op. cit., p. 21.

psychologiques traditionnels du récepteur —, Dotremont associait certaines significations ou certains contenus au noir et au blanc. En effet, les contenus psychologiques traditionnels associés au noir et au blanc, à savoir la négativité du noir et le bénéfice ou la pureté du blanc, ne sont pas forcément valables dans le logogramme. Pour Dotremont, le noir n'est qu'un marqueur, un indice, une trace et le blanc correspond à une matière, à un imaginaire nordique.

Le logogramme révèle, dans sa composition chromatique, une influence de la géographie lapone. La déclinaison du noir et du blanc renvoie aux couleurs du paysage lapon. Dotremont travaille également un autre chromème du signe plastique : la luminance. Selon l'application de l'encre de Chine, qu'il utilise presque toujours pour réaliser le logogramme, Christian Dotremont peut produire un noir brillant ou un noir plus mat. Si la quantité d'encre ne suffit pas au tracé, le signe est davantage mat, mais lorsque le pinceau vient d'absorber de l'encre, que celle-ci est fluide, le signe plastique présente un noir brillant, vinyle. Ainsi, dans le logogramme *tumulte lapon*²⁸⁹, le tracé montre les lacunes de l'encre et propose un signe plastique qui manque de concentration de la dominance noire, ayant une luminance matte. Au contraire, dans le logogramme *Cobraise*²⁹⁰, la concentration de l'encre, visiblement abondante, génère une luminance brillante. Ce qui est redoublé par le texte-transcription du logogramme « cobraise », mot-valise issu de la contraction de deux mots attestés. « Cobraise » combine le terme Cobra — acronyme de l'avant-garde nordique qui prônait la fusion totale des arts et des pratiques, que Dotremont a cofondé en 1948 — et le substantif « braise ». La lumière de la braise, l'aspect brillant de la peau du serpent cobra — l'homonymie entre le cobra et Cobra joue ici pleinement — sont mises en relation avec la luminance brillante du signe plastique. Ce

²⁸⁹ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 186.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

qui, par voie d'assimilation, suggère le rayonnement du groupe Cobra. La forme circulaire de la logographie rappelle la spirale que forme un serpent une fois enroulé et confirme le rapprochement homonymique. Le logogramme possède donc les chromèmes du signe plastique.

Michaux peint également à l'encre de Chine noire. Il accorde une importance particulière au fait d'inventer ses signes du noir. La dominance noire, là encore, ne revêt pas les valeurs négatives qu'on lui attribue habituellement.

Arrivé au noir. Le noir ramène au fondement, à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère. Ce sans quoi la lumière n'a pas de vie intéressante. Dans des pays de forte lumière comme les pays arabes, l'émouvant c'est l'ombre, les ombres vibrantes, individuelles, oscillantes, picturales, dramatiques, portées par la flamme frêle de la bougie, de la lampe à huile ou même de la torche, autres disparus de ce siècle.²⁹¹

La dominance noire représente la création, signifie l'émotion, permet de sonder un inconscient de l'écriture et de faire surgir un signe premier, spontané, expressif.

Obscurité, antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher. Sous des peaux, des cuticules, sous une gaine, sous des tôles, des capots, des bordés, des murs, sous des façades, sous une coque, sous un blindage, tout ce qui compte, ce qui est organes, fonction, ou machine, et ce qui est *secret*, est à l'abri de la lumière.²⁹²

Pour Michaux le noir est vertueux, il est synonyme de vérité, de découverte. Il donne accès à l'essence des choses. Tracer le signe en noir manifeste la possibilité de livrer le secret de la graphie, l'impulsion de l'écriture et de révéler une ontologie du signe. De même que dans le logogramme de Dotremont, la dominance noire se décline de différentes manières, notamment parce qu'elle entre en résonance avec la luminance. Certains des signes de Michaux sont

²⁹¹ Henri Michaux, *Émergences-résurgences, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 555-557.

²⁹² *Ibid.*, p. 558.

gorgés d'encre et présentent un noir prégnant, net et brillant qui manifeste un encrage fort du signe inventé. Les signes inventés par Michaux, réunis dans les recueils *Mouvements*, *Par la voie des rythmes*, *Saisir* et *Par des traits*, possèdent une dominance presque systématiquement brillante. Le choix de toujours peindre avec de l'encre de Chine n'est pas anodin, puisqu'il s'agit d'une matière qui permet d'obtenir un résultat particulièrement brillant, un tracé net et un aspect lisse du corps du signe. La luminance brillante et la dominance noire produisent un signifié de la couleur qui énonce l'empire du signe nouvellement créé, la prégnance et la force du signe imaginé. L'utilisation du noir dans la pratique graphique de Michaux signifie autant que la forme et la texture du signe. En ce sens, on peut qualifier le signe imaginaire de Michaux de signe plastique. Le signifié plastique négatif, habituellement attribué au noir — résultat des « contenus psychologiques postulés par le récepteur »²⁹³ —, ne coïncide pas avec l'esthétique chromatique d'Henri Michaux, caractérisée par une affection pour l'encre de Chine noire et ses vertus.

Élection du noir également dans la typoésie de Jérôme Peignot, qui considère que le noir révèle l'essence du signe. La pauvreté du noir ne perturbe pas l'œil du lecteur, qui se focalise sur le glissement du signifiant graphique vers un signifiant plastique, ou plus précisément sur le passage à un texturème, à un formème et à un chromème constitutifs du signe plastique. Délaisser les couleurs favorise la mise en valeur du geste de déterritorialisation du signe opéré dans la création typoétique. Dans la mesure où le choix du noir est délibéré — il ne résulte pas de la simple application d'une convention typographique postulant que les caractères d'imprimerie qui constituent le texte d'un livre sont systématiquement noirs —, on peut affirmer que le signe présent dans le typoème résulte

²⁹³ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 195.

d'une pensée plastique, et donc qu'il peut se donner à voir en tant que signe plastique, possédant un signifié plastique. La dominance noire et la luminance brillante, adoptées par Jérôme Peignot dans sa typoésie, soulignent l'ancrage du signe réinventé sur la page. Peignot souscrit à une esthétique chromatique privilégiant le dialogue du blanc et du noir. Parfois, le signe alterne entre le noir et le blanc, les signes de dominance blanche permettent d'accentuer le vide de texture et d'insister visuellement sur les formèmes. Ainsi, dans le typoème *Fleurs de ménages à trois*²⁹⁴, la blancheur des signes plastiques rend très visible le contour et permet de montrer que les signes sont formés grâce à l'association de trois chiffres « trois » renversés et corrélés les uns aux autres. La dominance blanche énonce davantage que le discours verbal qui désigne le motif iconique, c'est-à-dire une fleur formée avec le chiffre trois, évoqué dans l'expression « ménage à trois ». La blancheur du signe plastique possède un signifié qui dépasse la tautologie entre le motif plastique de la fleur et sa mention linguistique dans la phrase (en-dessous de la composition visuelle) qui intitule ou commente, puisque ce qui est mis en exergue par la dominance blanche est l'invention d'un signe plastique à partir de la subversion du signe graphique. Les chromèmes participent donc à l'élaboration d'un signifié plastique spécifique qui transcende les signifiés iconique et linguistique, également à l'œuvre dans le typoème.

Georges Roque explicite la place centrale de la couleur dans la signification que peut produire le signe plastique, une œuvre d'art visuel.

Mais auparavant, je commencerai par une remarque concernant la distinction fondamentale entre signe plastique et signe iconique, une distinction qui m'a toujours été extrêmement utile, puisqu'elle offre en effet la possibilité d'étudier le signe plastique comme un signe à part entière, sans plus faire du plastique le signifiant d'un signifié iconique. Cette nouvelle approche permet en effet de

²⁹⁴ Jérôme Peignot, *Typoèmes, op. cit.*, p. 30.

rendre compte de la pratique comme de la théorie de nombreux artistes abstraits, qui, sans pouvoir le formuler de manière aussi claire, faute d'avoir pu disposer de ces outils méthodologiques, n'en cherchaient pas moins à expliquer que leur travail de la couleur avait un sens et que ce sens ne se laissait pas enfermer dans le signe iconique. Par exemple, dès *Du Spirituel dans l'art*, Kandinsky s'insurgeait contre le fait de rabattre les effets émotionnels produits par les couleurs sur des « associations » (c'est le terme qu'il utilise) qui sont de nature iconique : ainsi, « le rouge chaud est excitant [...] parce qu'il ressemble au sang qui coule » ou « le jaune clair a un effet acide, par association avec le citron », ce que Kandinsky refusait énergiquement.²⁹⁵

Tant pour Giguère que pour Dotremont, Michaux ou Peignot, les chromèmes font l'objet d'une réflexion, d'un choix et ont une portée significative dans la conception et la réception du poème graphique. L'attention accordée par les poètes graphiques à la couleur atteste que les signes qu'ils élaborent comportent les qualités du signe plastique.

4. Les signes de la poésie graphique : des « signes picto-scripturaux »²⁹⁶

Après examen des qualités respectives du signe graphique, du signe iconique et du signe plastique, force est de constater que les signes inventés ou réinventés par les poètes graphiques relèvent encore parfois du graphique, mais ressortissent plus souvent au plastique et à l'iconique, ce qui met au jour l'esthétique du nomadisme sémiotique qui les caractérise. Mais, peut-on simplement dire que le signe de la poésie graphique relève de chacun des systèmes sémiotiques en présence sans éclaircir davantage son fonctionnement ? Il importe, tout d'abord, de préciser que, d'une part, d'un poète à l'autre le régime du signe n'est pas exactement le même — la proximité du signe avec le domaine plastique et son éloignement du domaine linguistique varie — et, d'autre part, que d'un poème graphique à l'autre, chez un

²⁹⁵ Georges Roque, « À propos du *Traité du signe visuel*, une remarque et deux questions », *op. cit.*

²⁹⁶ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 314.

même poète, la filiation iconique ou verbale du signe change. Par ailleurs, il est également nécessaire de préciser que chacune des poésies graphiques maintient sur la page la présence d'un texte non modifié sur le plan formel, en écriture normale — à l'exception du recueil *Par la voie des rythmes* de Michaux. Si l'on constate que le signe modifié du poème graphique appartient toujours plus ou moins — à différents degrés selon les œuvres et selon les poètes — aux trois régimes sémiotiques en question, ne faudrait-il pas considérer une approche intégrationnelle ? À savoir, envisager que le signe intègre les qualités spécifiques du plastique, du linguistique et de l'iconique et, partant, que le graphème puisse avoir une valeur plastique ou iconique. La propension du signe à la mutation, dans le poème graphique, invite à ne pas souscrire à l'opposition entre l'iconique et le plastique d'une part, le linguistique et le graphique de l'autre. Roy Harris explicite les limites d'une approche sémiotique dualiste dans *La sémiologie de l'écriture* :

Dans une perspective dualiste, la communication se fonde sur des identités et des équivalences binaires, garanties par un système de signes qui fournit les correspondances nécessaires, et les mots n'existent que pour véhiculer des idées. De là, une conception de l'écriture selon laquelle un système d'écriture ne peut être qu'un système qui fournit les correspondances soit entre les graphies et les sons, soit directement entre les graphies et les idées. Il n'existe pas d'autres possibilités. La taxonomie traditionnelle des écritures est tout à fait logique ; mais il s'agit d'une logique dualiste. Sans cette logique, la taxonomie elle-même ne vaut rien.²⁹⁷

Suivre une logique dualiste ne permet effectivement pas d'appréhender et d'interpréter de manière adéquate des œuvres qui appartiennent à la fois à la littérature et aux arts visuels ou qui, pour le moins, comportent une composante verbale et une autre visuelle ou plastique.

Concernant le poème graphique, il faut considérer autant le message plastique que le message linguistique, dans la mesure où c'est précisément leur combinaison qui constitue l'enjeu et

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

l'intérêt du poème. Le poème graphique se définit en tant que genre par la combinaison et l'intégration de plusieurs ordres de signes au cœur de l'espace graphique. Si Dotremont, Giguère, Michaux et Peignot choisissent la graphie comme médium de l'expérience du signe, c'est précisément parce que l'acte de *scription*, le geste de tracer investissent une zone de partage entre écriture et dessin.

Du point de vue intégrationnel, il n'existe aucune frontière fixe qui sépare l'écriture du dessin. [...] Si le même tracé peut être à la fois écriture et dessin, cela s'explique par le fait qu'il n'y a aucune contradiction entre les fonctions intégrationnelles en question. Au contraire, elles peuvent très bien être complémentaires. [...] Ces jeux d'écriture (s'il est légitime de les écrire dans ces termes), si fantaisistes qu'ils puissent paraître, ne font que souligner les possibilités intégrationnelles de toute une série d'associations visuelles et verbales qui sont déjà implicites dans notre usage des formes orthographiques normales.²⁹⁸

Exagérer, déplacer ou désaxer, concrétiser ou rendre iconique le signifiant graphique naît d'un désir de révéler, de découvrir l'essence de la graphie, latente dans les formes systématisées qu'on lui connaît, notamment dans l'alphabet. Il importe donc de prendre en compte les deux versants du signe, plastique comme scriptural, à l'œuvre dans les poèmes graphiques.

Il n'y a rien qui empêche qu'un signe soit en même temps pictural et scriptural. [...] En fait, il existe toute une catégorie de signes de ce genre, dont il est difficile d'admettre l'existence dans le cadre d'une sémiologie dualiste, puisque leur fonction intégrationnelle dépend de certaines analogies visuelles qui franchissent la prétendue frontière entre l'écriture et le dessin. Il manque un terme général pour désigner cette catégorie ; nous les appellerons « signes picto-scripturaux »²⁹⁹.

Les poèmes sérigraphiques que Roland Giguère donne à lire et à voir dans *Paroles visibles* présentent des signes au statut sémiotique ambivalent, à double fonction graphique et

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 320.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 314.

plastique, que l'on peut qualifier adéquatement de « signes picto-scripturaux ». Se manifeste, dans les livres-objets Erta de Giguère, un « désir d'explorer les zones frontalières entre les signes linguistique et pictural, une [...] manière d'envisager les traits ou les lignes comme des entités autonomes. »³⁰⁰ En l'occurrence, le poème-stampe *un mot rare perdu au creux de l'oreiller*³⁰¹, présente, dans la partie supérieure de l'estampe, un encadré dans lequel figurent des caractères d'écriture entremêlés, renversés, bouleversés. La réponse plastique semble ainsi en allégeance avec le propos du texte : un mot étant perdu, illisible, les lettres mêlées dans ce qui s'apparente à un oreiller. Néanmoins, l'agencement typographique problématise cette interprétation puisque le motif plastique précède le texte. Ce qui oblige le lecteur, en premier lieu, à visualiser un ensemble de formes à caractère abstrait, l'amas de lettres n'étant pas identifiable *a priori*. L'idée d'une perte de sens et de repères est annoncée graphiquement et constitue en tant que telle une prolepse³⁰² graphique. Le motif plastique participe de l'effet poétique, de par sa valeur d'anticipation. *A posteriori*, après lecture, il n'en demeure pas moins que la confusion des caractères typographiques produit une ambiguïté sémiotique, notamment en raison d'une proximité des signes graphiques avec des symboles ou des figures géométriques. L'abstraction qui s'immisce, à certains endroits, empêche de reconnaître certaines lettres avec certitude. Le lecteur devine que les signes confondus dans le rectangle dentelé représentant l'oreiller sont des lettres, mais les signes d'écriture n'opèrent plus en tant que tels et délaissent leur fonction graphique pour investir un rôle plastique. Les alphagrammes, les lettres, ne sont pas convoqués sur la page pour composer un mot, ils

³⁰⁰ Déjà cité au chapitre 2. Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon, op. cit.*, p. 246.

³⁰¹ Roland Giguère, *un mot rare perdu au creux de l'oreiller, Paroles visibles*, 1983, <
<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm>>, consulté le 7 mars 2012.

³⁰² Figure qui procède par anticipation visuelle, graphique du contenu scriptural à venir sur la page.

n'assument pas la fonction d'un signe linguistique, scriptural, mais bien celle d'un signe plastique, à même d'élaborer un motif iconique et / ou plastique. Le glissement de la lettre, au sein d'un même poème, du domaine linguistique au domaine plastique favorise une expressivité visuelle de la graphie, débusque les significations latentes des mots et des signes. Antoine Boisclair décrit les effets de cette indécision sémiotique chez Giguère sur la lecture et sur l'élaboration du sens : « Or dans plusieurs cas cette cohabitation crée une confusion entre le signifiant et le signifié ; si les lettres forment des phrases, celles-ci sont parfois menacées d'effacement ou portées à s'extraire du langage, à s'envoler vers le haut de la page sans pouvoir former des mots. »³⁰³

De plus, afin de renforcer l'effet créé par le bouleversement de la position et de l'axe d'inscription du signe graphique, Giguère travestit la lettre en signe plastique grâce au travail des chromèmes. Il recourt notamment à la sérigraphie pour superposer les teintes et produire une dominance mixte, hybride, qui accentue la confusion des signes et brouille la délimitation des lettres, lesquelles s'apparentent, dès lors, à des figures ou à des signes plastiques. La lettre, singularisée dans sa texture et sa couleur, grâce à un emploi artistique et créatif du procédé sérigraphique, revêt encore davantage les qualités du signe plastique. Antoine Boisclair souligne la fonction plastique du signe d'écriture dans les poèmes graphiques de Roland Giguère :

Bien que Giguère se soit toujours défendu d'écrire des « livres d'artiste » qui se contenteraient d'être « beaux », qui privilégieraient le contenant au détriment du contenu, force est d'admettre que ces « poèmes-affiches » constituent davantage des objets plastiques que des poèmes proprement dits. La matérialité de la lettre prend ici le dessus sur l'idée qu'elle véhicule; la beauté des signes

³⁰³ Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, op. cit., p. 248.

typographiques ou leur effet visuel compte davantage que les mots formés par eux, et le signifiant finit par occulter le signifié³⁰⁴.

Dans le poème-estampe de Giguère, la lettre, à l'iconicité manifeste, recouvre à la fois les qualités du signe linguistique et celles du signe plastique. Les signes « picto-scripturaux »³⁰⁵ des poèmes graphiques intègrent et comportent autant les qualités du signe plastique ou iconique que celles du signe scriptural.

Dans le typoème de Jérôme Peignot, tout comme dans la pratique de Giguère, le signe typographique — qu'il s'agisse de l'alphagramme, du logogramme ou du topogramme — est utilisé comme signe plastique dans une configuration visuelle, iconique, plastique, et n'intervient plus dans la composition d'un mot. Ainsi, dans *Typoème écrit à un point près*³⁰⁶, Peignot utilise le point à la fois en tant que signe de ponctuation et en tant que signe plastique. La composition plastique présente un alignement de points sur la page, le nombre de points est similaire d'une ligne à l'autre, à l'exception de la sixième ligne où « à un point près » le compte n'est pas bon. L'absence du point crée une irrégularité dans la composition plastique, un vide très visible. Le typoème de Peignot fait sens uniquement si l'on envisage le point corrélativement comme signe plastique et comme signe graphique. Autre exemple, dans le typoème *Les belles inconnues espagnoles s'attendent à ce que les hommes se retournent sur elles dans la rue*³⁰⁷, la figure plastique est composée d'un logogramme -x, utilisé dans sa fonction mathématique pour signifier l'inconnue, et est lui-même encadré de deux topogrammes — un point d'interrogation inscrit dans son axe d'inscription habituel et l'autre inversé ; ce qui correspond au dispositif de ponctuation employé pour formuler la

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture, op. cit.*, p. 314.

³⁰⁶ Jérôme Peignot, *Typoèmes, op. cit.*, p. 43.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

phrase interrogative directe en langue espagnole. Les signes graphiques opèrent à des fins iconiques et la corrélation avec le signifié du signe scriptural permet de comprendre le motif plastique et de percevoir l'appartenance du logogramme et des topogrammes tant au domaine linguistique qu'à celui d'ordre plastique. Considérer l'incorporation des qualités plastiques par le signe d'écriture, dans un contexte de déplacement de sa fonction et de son usage, favorise une interprétation juste et une réception adéquate du typoème.

En ce qui concerne le logogramme de Christian Dotremont, l'exagération plastique du signe scriptural, de la lettre alphabétique notamment, n'abolit pas nécessairement sa fonction graphique. En effet, dans de nombreux logogrammes le signe d'écriture, dont le signifiant est considérablement modifié, est encore identifiable en tant que tel, participe à la fois à l'élaboration d'un mot et à la composition plastique, visuelle. Il arrive aussi que lorsque le signe graphique n'est plus lisible, il fonctionne principalement selon l'ordre sémiotique plastique. Mais, ce qui n'empêche pas qu'il demeure le produit d'un geste initial d'écriture et que, à certains endroits de la logographie, dans le tracé, se manifestent parfois des vestiges du signifiant graphique.

Ainsi, le logogramme *Question insidieuse*³⁰⁸, se donne à lire, au premier abord, comme un point d'interrogation — massif sur la page, gorgé d'encre, à la forme quelque peu irrégulière. L'écriture est ramassée et disposée suivant la forme du signe de ponctuation. Le tracé, selon l'angle optique et le sens de lecture, est alternativement limpide et tortueux. Une clarté s'impose au premier regard, mais à mesure que le déchiffrement des caractères s'amorce, l'illisibilité s'impose. Sur le plan plastique, le contenu de l'expression « question insidieuse » est résumé dans le dessin du signe de ponctuation. L'aspect iconique de la graphie

³⁰⁸ Christian Dotremont, *Des logogrammes*, op. cit.

prend le pas sur la lisibilité de l'écriture. Les caractères d'écriture sont véritablement devenus des signes plastiques, dans la mesure où ils ne sont plus suffisamment proches de la norme du signifiant graphique pour être lus comme tels. Seule la lisibilité de deux alphagrammes, le –q de « question », qui constitue la partie supérieure du motif plastique, et le –a de « insidiaire », dans la partie sous-jacente, rappelle que cette figure plastique est faite de signes scripturaux. Le logogramme est parfaitement accompli dans sa motivation et connaît la réception que Dotremont lui souhaite quand il atteint ce seuil, cet indécidable du signe qui verse autant dans le plastique que dans le graphique. La forme du point d'interrogation n'est pas parfaitement respectée, elle fait l'objet d'un écart plastique conséquent par rapport au signifiant graphique habituel. Cette ambivalence se joue aussi sur le plan verbal, dans l'aphorisme qui comprend un nom commun attesté et un néologisme. Dotremont conjugue « insidieux » avec « intermédiaire » ou « incendiaire » pour créer le néologisme « insidiaire ». Dotremont incendie le code graphique afin de transcender les usages et la nature du signe. Il inscrit ainsi le logogramme dans une poétique de l'interstice sémiotique. C'est pourquoi il est nécessaire de considérer le logogramme dans sa dimension graphique comme dans sa dimension plastique et d'évaluer les écarts pris par rapport à un certain ordre de signes ainsi que les processus d'intégration des qualités des différents régimes sémiotiques.

Les signes inventés de Michaux sont relativement uniques, dans la mesure où, contrairement à la pratique de Giguère, de Peignot ou même de Dotremont, ils ne sont pas issus de l'écriture alphabétique. Bien que Giguère et Peignot déplacent et décontextualisent le signe typographique, que Dotremont exagère et déforme la lettre manuscrite, il n'en demeure pas moins que la graphie romaine est sous-jacente, constitue le point de départ ou le fondement du geste d'expérimentation graphique. Il y a toujours possibilité dans la démarche

interprétative, dans l'acte de lecture, de retrouver partiellement, parfois totalement, le signe graphique à l'origine. Michaux invente un signe qu'il peint à l'encre de Chine, qui ne correspond à aucun système d'écriture connu, recensé et codifié. En revanche, le sujet confronté aux signes inventés par Michaux peut leur trouver un « air de famille »³⁰⁹ avec les idéogrammes, par exemple, ou avec d'autres systèmes d'écriture. Il reste que Michaux n'attribue pas à ses signes inventés un signifié fixe, et le signifiant du potentiel signe graphique n'est jamais identique, jamais reproduit. On est donc en présence d'un signe qui s'invente à chaque tracé, face à une peuplade infinie de signes en voie permanente d'évolution. Aucun des facteurs permettant l'institution d'une nomenclature de signes graphiques n'est à l'œuvre dans la pratique de Michaux. *A priori*, la possibilité la plus probable est de considérer ces signes abstraits, produits par un geste pictural, en tant que signes plastiques. Mais, ces signes sont placés dans le cadre d'un livre, d'un recueil, qui comprend, pour le moins, en paratexte, en inscription verbale, un titre, le nom de l'auteur, une numérotation de page et, souvent, un texte — qui se donne à lire comme un commentaire ou un essai sur la graphie, sur l'histoire des écritures et comporte une philosophie, ou pour le moins, une théorie du langage. La mise en livre et l'accompagnement d'une prose poétique, qui porte un projet graphique et langagier, inscrivent ces signes dans une pensée littéraire et non pas uniquement picturale. En outre, ce qui est aussi non négligeable, c'est le fait que Michaux qualifie ses expérimentations scripturales de signes graphiques et considère qu'il s'agit d'une invention qui s'inscrit dans un stade de « préécriture pictographique »³¹⁰.

Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue — sortant tous du type homme, où jambes ou bras et

³⁰⁹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, p. 64-65.

³¹⁰ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 1282.

buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tout sens.³¹¹

Le caractère iconique prégnant du pictogramme ainsi que l'évocation par Michaux d'un signe demeurant à l'état plastique — ce qui est suggéré dans le préfixe « pré », c'est-à-dire signe d'avant le pictogramme, d'avant le signe graphique donc à l'état de dessin — manifestent l'ambivalence du signe imaginaire. Signe nommé graphique, mais de nature totalement plastique. Envisager davantage un ordre de signes plutôt qu'un autre, sous couvert d'une affinité visuelle *a priori* plus évidente du signe inventé avec le domaine plastique, ne permet pas de saisir l'enjeu de la démarche de Michaux. Il importe donc d'appréhender les signes imaginaires de Michaux en remarquant l'héritage graphique du signe inventé — bien que celui-ci soit moins concret et explicite que dans les productions de Peignot, Giguère ou Dotremont, où la présence de l'alphabet en filigrane ne fait nul doute. La filiation formelle à la pictographie et à l'idéographie, et ce, même si elle est fantasmée, quelque peu fantasmatique, mérite d'être considérée tout autant que l'appartenance picturale du signe.

Les signes inventés ou réinventés de Michaux, de Dotremont, de Peignot et de Giguère relèvent d'une poétique de l'interstice, où l'indécidable sémiotique représente tout l'enjeu et l'intérêt de l'expérimentation générique dont la poésie graphique résulte. Il s'avère donc indispensable de ne pas réduire, voire annuler, la motivation du signe en cherchant à la rattacher à un domaine sémiotique unique, à une nomenclature rigide, puisque c'est précisément pour déjouer la systématisme de la langue et de l'écriture que les poètes graphiques ont investi ce type d'expérience artistique. Si élaborer une grille de lecture permettant à coup sûr de dire que tel signe métamorphosé est davantage plastique qu'iconique

³¹¹ Henri Michaux, *Émergences-résurgences, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 580.

ou graphique semble inapproprié et peu souhaitable dans la réception du poème graphique, il n'en demeure pas moins que limiter la lecture à une interprétation d'ambivalence sémiotique ne semble pas satisfaisante pour autant. Il est possible de qualifier un peu plus précisément le signe métamorphosé qui constitue le poème graphique, notamment en décrivant quelques-unes de ses caractéristiques, tout en gardant à l'esprit leur relativité éventuelle selon les poèmes en présence.

Tout d'abord, le signe du poème graphique se caractérise par une économie de mutation, par une esthétique du nomadisme, dans la mesure où l'on assiste à une évolution continue des signifiants et des signifiés. Ensuite, il se place et se donne à lire et à voir dans un état transitoire, dans un entre-deux, voire entre-trois, sémiotique, il se positionne dans un vide ou plutôt un seuil sémiotique, à l'endroit même où le signe graphique n'est plus totalement et où le signe plastique ne s'affranchit pas complètement encore d'un régime scriptural sous-jacent. Le signe du poème graphique s'arrête là où commencent ou recommencent les systèmes d'écriture, les conventions de la communication écrite. La poétique de l'interstice du signe de la poésie graphique représente une approche adéquate quant à sa réception. Le message de l'indécidable et de l'ambivalence sémiotique caractérise le genre du poème graphique. En outre, la qualité intégrationnelle correspond aussi spécifiquement au signe du poème graphique, dans la mesure où il adopte et confond les caractéristiques sémiotiques d'un ordre de signes, sans pour autant se détacher totalement et définitivement des autres. Enfin, l'abandon du code et, à l'occasion de la lisibilité ou de la communicabilité, manifeste une tentative d'expressivité graphique ainsi que l'introduction d'une dimension subjectivante spécifiquement dans le langage écrit. Nomadisme de la forme et du sens du signe, statut interstitiel quant aux systèmes sémiotiques et notationnels, fonctionnement intégrationnel ainsi

qu'expressivité visuelle et personnalisation iconique du geste et du tracé scripturaux constituent les caractéristiques du signe picto-scriptural à l'œuvre dans la poésie graphique.

Le désir commun aux poètes graphiques de proposer, d'expérimenter, des formes graphiques qui rendent compte des mouvements qui traversent la langue et l'écriture, qui témoignent des perspectives d'un inconscient psychique comme physique — c'est-à-dire d'une imagination de la matière, des pulsions de la main — pose la question de la trace du sujet écrivain-*graphiant*. Le sujet lyrique, voire la subjectivité du poète, ne se manifeste plus uniquement dans le langage verbal, mais aussi dans la matière graphique-plastique. Ce qu'accueille le poème graphique c'est précisément un geste qui laisse les indices dans le tracé d'une interférence du sujet, du poète, avec les normes scripturales, avec et dans le signe graphique. La matérialité de l'écriture est sujette à une intervention personnelle unique, dans la mesure où il s'agit d'exprimer, ou plutôt d'imprimer, une perception du langage, de la graphie, singulière, une manière de *scription* inédite. Cette manifestation de la subjectivité du poète-plasticien invite à envisager une inscription du lyrisme sur le plan graphique ; elle incite aussi à se demander quelles sont les modalités d'un lyrisme graphique. Il s'agit également d'envisager comment le signe (typo)graphique peut être apte à contenir et communiquer les mouvements intérieurs et extérieurs du poète scripteur ainsi que de déterminer leur nature. Peut-on évoquer une modalité particulière du rythme dans les poésies graphiques ? Peut-on qualifier les mouvements plastiques des configurations visuelles de rythme graphique ? Et, le cas échéant, comment définir le rythme graphique ? Par ailleurs, la réflexivité du signe ne permet-elle et ne favorise-t-elle pas aussi une désertion de la voix au profit de la

« physicalité »³¹² pure du poème graphique ? De fait, envisager les modalités de la manifestation graphique du sujet lyrique ainsi que les mouvements et les rythmes de *scription*, dans un genre qui se définit par la volonté de rendre expressive et personnelle l'expression graphique, demeure indispensable ; c'est ce qui fera l'objet de notre deuxième partie.

³¹² Cf. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, traduit par Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994. Wollheim propose de caractériser en partie l'œuvre d'art par sa *physicalité*, c'est-à-dire comme étant, notamment, un objet physique dont l'une des propriétés est d'appartenir à un médium.

PARTIE 2

L'ÉMERGENCE D'UN RYTHME ET D'UN LYRISME GRAPHIQUES

Introduction

La première partie a mis en évidence la nature mutante des signes qui constituent le poème graphique. L'appréhension plastique de l'écriture et du texte à l'œuvre dans la poésie graphique nécessite une dynamique de déplacement, une esthétique de nomadisme et rend aussi compte de la poétique du mouvement dont participent les œuvres de Dotremont, de Michaux, de Giguère et de Peignot. Le mouvement correspond, dans ces poésies graphiques, au geste producteur de l'œuvre — mise en mouvement de la main dans le tracé plastique ou pictural —, mais aussi aux différentes manifestations de ce qui fluctue dans le poème, c'est-à-dire aux mouvements dans le discours et aux mouvements dans les inscriptions plastiques sur la page. L'intégration de qualités plastiques (habituellement spécifiques à la ligne plastique) par la ligne d'écriture incite à reconsidérer le fonctionnement et l'organisation de cette dernière, notamment en ce qui concerne le rythme. Le rythme du poème graphique n'est plus uniquement de l'ordre linguistique et phonétique, comme dans un poème où la dimension plastique est absente ou minimale. La poésie graphique se place sous le signe du mouvement puisqu'elle procède, notamment dans le cas du logogramme de Dotremont et de la graphie imaginaire de Michaux, d'un geste pictural spontané. Les deux poètes adoptent une certaine posture du corps afin que le tracé rende le plus exactement possible le mouvement de la main, l'élan du geste et les soubresauts qui animent le pinceau. La poésie se réalise dans une physique de l'écriture, caractérisée par le mouvement, par une dynamique de gestation des formes graphiques. La poésie graphique est investie d'une motion de la matière graphique, naît d'une écriture en mouvement, et, à ce titre, requiert une analyse de l'organisation du mouvement, du fonctionnement d'un rythme à caractère essentiellement graphique.

Chapitre 4. Le rythme graphique

1. Définition du rythme graphique

a) « Une manière particulière » de graphier, « une dynamique d'organisation » graphique non régulière

Dans la mesure où la ligne d'écriture dispose de certaines caractéristiques spécifiques au régime plastique du trait, n'est-il pas approprié d'envisager l'hypothèse d'un rythme graphique qui, sans exclure la composante linguistique du tracé — rappelons que les signes sont initialement des caractères d'écriture ou des pictogrammes —, prenne aussi en compte les constituants plastiques ou graphiques ? Les processus de « plasticisation » de l'écriture, mis en place dans les poésies graphiques à l'étude, sont motivés par un désir d'expressivité de la graphie, une quête de sens dans la forme matérielle du signe et de la langue. Pour ce faire, les poètes adoptent une poétique du mouvement, c'est-à-dire qu'ils renouvellent la graphie, la forme visuelle de l'écriture et du poème à travers des opérations de déplacement et de déterritorialisation des usages et des normes scripturaux. Le déplacement de la forme graphique opère une investigation et une réinvention du sens poétique. Les processus rythmiques qui organisent la poésie graphique sont donc intimement liés au déploiement de la signification. « Le rythme, entendu comme dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification, joue un rôle dans la pluralisation du sens des œuvres contemporaines. »³¹³

³¹³ Lucie Bourassa, *Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993, p. 14.

En nous appuyant sur l'hypothèse de Lucie Bourassa, à savoir que le rythme constitue « une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification », envisageons que le rythme des poésies graphiques puisse être aussi une dynamique d'organisation graphique, plastique, qui participe à l'élaboration de la signification. Il ne s'agit pas ici d'exclure la dimension linguistique et verbale du rythme en ne s'attachant qu'à la dimension graphique du mouvement. Mais, puisque la motivation initiale et essentielle de la poésie graphique est le mouvement des signes inscrits, écrits, il s'agit de considérer les constituants spécifiquement graphiques du rythme, qui interagissent (selon une modalité dialogique ou une modalité redoublante) avec le discours verbal.

La théorie du rythme de Lucie Bourassa, même si elle s'appuie sur des objets de nature linguistique, des poèmes à dimension essentiellement verbale, peut s'appliquer à des poésies à caractère visuel et plastique. Le rythme graphique — par rythme graphique, j'entends une dynamique d'organisation graphique indissociable du déploiement de la signification — a plusieurs aspects du rythme, tel qu'il se manifeste dans la poésie moderne et contemporaine. Dans les poèmes graphiques, le flux graphique, le mouvement de la ligne scripturale, est fondé sur des intervalles et des retours, qui n'obéissent ni à une régularité, ni à une similarité d'un point à l'autre. Le rythme graphique ne repose ni sur une isométrie, ni sur un schéma métrique. Si la poésie graphique expérimente l'écriture dans une investigation de la spatialité de la page, elle n'exclut pas pour autant toute temporalité, dans la mesure où le langage verbal ne disparaît pas et où les processus de lecture du poème graphique impliquent une interférence — simultanée ou successive — entre le contenu verbal et sa forme plastique. Spatialité et temporalité ne peuvent être dissociées dans la poésie graphique.

Lucie Bourassa commence son étude sur la notion de rythme en prenant en compte la définition de Benveniste, dans son article « Le rythme dans son acception linguistique », à savoir le rythme comme « manière de fluer »³¹⁴. Elle envisage le rythme comme « la possibilité de reconnaître une “manière spécifique de fluer”, qui pourra s’appuyer sur quelques éléments minimaux de retours. »³¹⁵ Puisque le rythme qui organise le poème graphique se manifeste graphiquement, sur le plan plastique, on peut concevoir le rythme graphique comme une manière de faire fluer la matière graphique, et non pas uniquement verbale, comme une manière de *graphier*. La *scripture*, au même titre que la diction, comporterait des marques qui témoigneraient d’une manière du geste, de la graphie, comme il y aurait une manière de la parole ou du discours. Les éléments minimaux de retours, dans le cas du rythme graphique, sont de nature graphique, plastique même, tandis qu’ils sont surtout phonologiques, prosodiques et syntaxiques dans des formes de poésie à caractère strictement verbal, où le rythme poétique est de l’ordre linguistique et se rattache à l’oralité. Le rythme poétique, dans les poésies graphiques, est graphique-plastique et manifeste la scripturalité. Rappelons que les poésies graphiques naissent du postulat que « la vraie poésie est celle où l’écriture a son mot à dire »³¹⁶ ; que la graphie (manuscrite ou typographique) accueille tout autant que l’invention linguistique et la composante phonétique une subjectivité, un imaginaire, une pensée créative. La graphie n’est pas conçue comme la simple transcription, le support d’enregistrement, des mouvements qui travaillent le sujet parlant, mais elle est aussi investie par des mouvements qui travaillent la main, le geste ainsi que le conscient ou l’inconscient graphique du sujet scripteur.

³¹⁴ Lucie Bourassa, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 1, 1992, p. 117.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Christian Dotremont, *J’écris donc je crée*, *Traces*, op. cit., p. 17.

b) Retours minimaux de points qualifiés dans la ligne graphique

Ce minimum d'itération — qui devrait permettre la perception de relations entre ce qui précède et ce qui suit dans un mouvement, la perception d'une modalité propre aux différenciations successives — impose-t-il une mesure régulière ? Beaucoup de théories répondent oui à cette question et définissent le rythme comme dialectique du même et de l'autre en donnant à même le sens de mètre. Mais une telle réponse conduit à exclure les discours non métriques du rythme ou, alors, à élargir considérablement le sens du mot « mètre ».³¹⁷

Les poésies graphiques ne procèdent ni d'un mètre, ni d'une dialectique du même et de l'autre puisque le rythme graphique n'est pas régulier et les retours et contrastes qui le caractérisent ne s'inscrivent jamais dans un rapport de similarité et d'identité — d'un retour à l'autre ou bien d'un contraste à l'autre. Le retour opère toujours par variation légère par rapport à ce qui le précède et à ce qui suit. Le rythme graphique est constitué par des retours graphiques, c'est-à-dire par l'itération d'éléments visuels, là où le rythme linguistique s'élabore dans les récurrences sonores, intonatives, accentuelles et associe des unités de sens, en dehors de leur relation de succession.

à propos du rythme poétique : des éléments contrastants d'un côté, et des éléments récurrents de l'autre, créeront (compte tenu des contraintes phonologiques et syntaxiques de la langue de l'œuvre) dans la structuration d'un texte, une rythmique signifiante selon leurs positions : rapprochement ou éloignement, conjonction et disjonction, mais aussi « positions » par rapport aux autres éléments du discours. Une manière particulière de *fluer* implique un double processus de différenciation (qui qualifie le *flux* et suscite divers types de groupements) et de comparaison (entre points qualifiés et groupes). Chacun de ces processus, qui ne sont pas séparés en pratique, fait appel aux contrastes et aux retours. Des rapports s'établissent entre unités de sens marquées (accents, fins de vers ou de segments graphiques, retours phonétiques, lexicaux, syllabiques-accentuels, etc.) surtout entre les rappels, ce qui fait associer les unités de sens au-delà de leur succession immédiate.³¹⁸

³¹⁷ Lucie Bourassa, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *op. cit.*, p. 117-118.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

Les éléments visuels récurrents et contrastants qui créent les retours et les intervalles peuvent être des lettres ou des pictogrammes transfigurés, qui présentent des traits graphiques de déformation du signifiant iconiquement ressemblants (sans avoir les mêmes mesures, les mêmes proportions, les mêmes textures, la même orientation ou la même direction), des signes de ponctuation déterritorialisés, qui se répètent sans pour autant que la déterritorialisation intervienne sur le même plan, (par exemple, une virgule déplacée dans son axe d'inscription habituel, mais qui n'adopte pas, d'une déterritorialisation à l'autre, la même position sur la page) ou encore la surcharge de l'encre ou l'utilisation du gras sur certains points localisés, qui mettent en relief visuellement certains graphèmes, créant ainsi un mouvement de retours et d'intervalles, sans pour autant qu'il s'agisse d'un rapprochement des mêmes graphèmes. Il peut encore s'agir de signes plastiques ou de figures iconiques morphologiquement proches, sans pour autant être identiques, qui interviennent à plusieurs reprises. Si le poème graphique implique une focalisation sur la spatialisation des signes, cela n'engage pas une absence de la temporalité.

Effectivement, d'une part, le discours verbal ainsi que les structures temporelles qui le caractérisent demeurent ; d'autre part, le discours visuel, la lecture et l'élaboration d'une signification iconique à partir de la dimension plastique du poème ne s'effectuent pas uniquement selon une saisie globale de l'image, mais bien davantage selon un parcours de l'œil qui marque les points de rencontre et les points de rupture dans les évolutions formelles de la ligne graphique, c'est-à-dire en relation avec une certaine temporalité.

Le rythme d'un discours a trait à une forme dans le temps en ce que le discours se déploie, se déroule dans le temps. Le rythme renvoie cependant à une autre expérience temporelle que celle de la pure succession orientée d'un commencement vers une fin. Il implique une certaine disposition de « points qualifiés », d'« éléments contrastifs » qui, en créant divers niveaux de groupements et différents types d'intervalles entre eux, donnent une « configuration » au temps. On peut se représenter partiellement cette

configuration comme une distribution spatiale (mais elle excède la spatialité en tant qu'elle n'est pas statique, en tant qu'elle se produit dans un « flux »), comme une dynamique de rapports entre des points qualifiés, des groupements et des intervalles.³¹⁹

Le rythme graphique tel qu'il se manifeste dans les poésies graphiques est une dynamique de rapports entre des points qualifiés, de groupements et d'intervalles, qui caractérisent la ligne scripturale. Des processus de comparaison et de différenciation des points constitutifs de la ligne graphique opèrent constamment dans la lecture-visualisation des poèmes graphiques. On peut ainsi relever des mouvements rétentionnels et protentionnels, sur le plan graphique. Certains points de la ligne graphiques opèrent des liaisons qui ne procèdent pas d'une succession spatiale immédiate, mais du retour de certaines formes plastiques, ce qui crée un mouvement rétentionnel. De même, des segmentations et des ruptures dans la morphologie et dans la structure de la ligne graphique ou dans la forme des signes iconiques créent une dynamique protentionnelle. En outre, la logique protentionnelle n'est pas exactement du même ordre dans le rythme graphique que dans le rythme linguistique, dans la mesure où le langage repose sur une continuité nécessaire du sens. Dans le langage, dès lors que le sens est interrompu ou suspendu, le lecteur est inéluctablement porté vers la suite, vers un vide. Dans le cas du rythme graphique, du dessin, si l'espacement et la disjonction n'entraînent pas un regard au-delà du spectateur aussi systématiquement que dans le cadre du langage verbal, du rythme linguistique, il reste que les intervalles qui ponctuent l'espace plastique-graphique peuvent créer dans le parcours de l'œil sur la surface — procédant par succession — une dynamique de protention. Précisons également que les poèmes graphiques se présentent au lecteur-spectateur dans une double appartenance au texte et à l'image, par conséquent ce dernier appréhende la ligne graphique avec une double attente, l'une verbale, l'autre visuelle.

³¹⁹ Lucie Bourassa, *Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine*, op. cit., p. 67.

C'est-à-dire que lorsqu'il lit-visualise la ligne graphique et perçoit son rythme (graphique), il procède aussi successivement, selon une approche linéaire et appréhende la ligne plastique comme une ligne d'écriture, ressortissant parfois encore au langage.

c) Une dynamique spatiale et temporelle de rétention et de protention de la ligne graphique

On identifiera, depuis Augustin et Garelli, avec une terminologie empruntée à Husserl, deux mouvements, rétentionnel et protentionnel, dans la dynamique temporelle. La rétention est ce mouvement de retour de l'attention vers ce qui a précédé, de comparaison entre séquences et entre « points qualifiés ». Mais qu'est-ce qui, dans le discours, provoque le mouvement de l'*intentio* vers ce qui a précédé ? Les analyses de Garelli évoquent deux modes distincts de rétention, celle qui renvoie à un passage antérieur du texte, et celle qui renvoie à l'expérience existentielle du lecteur. La première peut être provoquée par les « retours », le *versus*, (Garelli parle des « systèmes rétentionnels de rimes et d'assonances ») qui, créant un rappel d'une unité de sens à l'autre (dans les petites : les phonèmes, comme dans de plus grandes : les lexèmes, les patterns syntaxiques, les « paradigmes rythmiques », etc.) les mettent en relation, comme des « vases communicants ». Ces retours ne sont pas le pur retour du même, en ce sens que l'unité réitérée n'a jamais le même sens, qu'elle se conjoint toujours à une différence. [...] La protention est conçue, chez Garelli, comme tension vers une suite, une résolution du sens, provoquée par les « ruptures » des niveaux logique ou réaliste de la signification que par divers « inachèvements » dans le discours, comme par exemple les vocatifs et les interrogatifs, à quoi j'ajouterais toutes les unités phrastiques et/ou « vocales » qui restent « suspendues ». Elle ne se confond donc pas avec l'attente du même.³²⁰

Le mouvement rétentionnel procède, sur un plan graphique, par des retours dans la forme du graphème ou par une itération de certains types de signes graphiques, à l'échelle de l'unité minimale graphique ou micrographique, ainsi que par des retours dans la construction des séquences plastiques de la ligne graphique, à l'échelle de l'unité maximale graphique, à savoir l'architecture globale du trait ou macrographie — les séquences graphiques, qui

³²⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

résultent du dessin de la ligne graphique peuvent marquer une concentration, une accumulation, une liaison, ou *a contrario*, une distension, une déliaison, ou encore manifester une ascension, un climax ou un déclin. Les séquences graphiques, issues des mouvements du signe-trait plastique, sans pour autant avoir le même signifié, ni procéder exactement du même dessin — il ne s'agit pas d'un strict retour du même — créent une attente de l'*intentio* et permettent la saisie des retours.

Le mouvement protentionnel procède, au niveau graphique, par des variations dans la forme du graphème, des types de signes graphiques employés, à l'échelle micrographique, ainsi que par des intervalles dans la structure plastique des séquences graphiques, au niveau macrographique, — le dessin de la ligne graphique est fractionné, s'interrompt. La dynamique protentionnelle est produite, sur le plan graphique, soit par un espacement soit par une variation morphologique. La discontinuité n'est pas nécessairement le corollaire du mouvement protentionnel, mais elle peut parfois en constituer une modalité graphique-plastique. Il est important de noter que les retours et les intervalles graphiques ne sont ni réguliers, ni symétriques, ni similaires.

Le rythme graphique confère une signifiance au poème graphique, dans la mesure où il permet de considérer des points qualifiés, correspondant à des signes graphiques-plastiques, et des séquences constitutives de l'architecture du trait, qui structurent le discours visuel et constituent un énoncé iconique lisible dans les signifiés plastiques et iconiques associés aux signes réinventés du poème graphique. L'agencement des signes graphiques et l'architecture de la ligne graphique, voire l'*architexture* — l'organisation des texturèmes du signe plastique participe à la production d'un rythme graphique —, constituent l'écart graphique-plastique qui fait de la poésie graphique ce qu'elle est, qui lui attribue sa spécificité générique par rapport à

d'autres formes de poésie. Et, à ce titre, la dynamique d'organisation graphique est productrice de sens. Le rythme graphique met en évidence le rapport entre la signification et l'esthesis « comprise comme “faculté de percevoir par les sens, sensation [...] ; faculté de percevoir par l'intelligence, action de s'apercevoir” (Bailly, 1950 : 49) »³²¹. Saisir le rythme, et partant la signification, ne se peut sans des processus de perception et d'aperception ; la poésie graphique mobilisant très fortement les modalités perceptuelles et aperceptuelles de l'ordre visuel.

Le sens, dans le langage — et plus particulièrement dans la poésie, où cette caractéristique est souvent plus remarquable que dans d'autres discours — se déploie selon un processus qui fait appel à l'esthesis, convoquant simultanément et indissociablement la perception et l'aperception. Le rythme, compris comme « *forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant*, et comme *modalité particulière* de ce mouvement, « *telle qu'elle se présente aux yeux* », devient une condition de l'esthesis.³²²

Dans la poésie graphique, la signification ne s'élabore pas uniquement dans la langue, mais aussi et très essentiellement dans la graphie, qui accentue et met en exergue les mouvements qui travaillent le geste scriptural ; le rythme, conçu comme « *forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant* », et comme « *modalité particulière* » de ce mouvement, « *telle qu'elle se présente aux yeux* » », est donc aussi de nature graphique.

On avait pensé le rythme comme une condition de l'esthesis, tout en refusant d'en faire un *a priori* antérieur à la manifestation. Si on comprend le rythme comme indissociable du surgissement d'une forme, le rythme poétique sera envisagé dans le discours même. En tant que disposition particulière du mouvement, le rythme implique un double processus de différenciation et de comparaison. La comparaison est capitale dans la relation de temporalité subjective et le rythme ; il s'agit de mises en rapport de divers points qualifiés et séquences du flux, de relations non linéaires entre les unités de sens — que Meschonnic, à travers l'analyse des retours, et Garelli, par la description des processus rétentionnels et protentionnels, ont contribué à montrer.³²³

³²¹ *Ibid.*, p. 13.

³²² *Ibid.*, p. 65.

³²³ *Ibid.*, p. 107.

En partant du constat que le rythme est indissociable du surgissement de la forme, il est manifeste que, dans la poésie graphique, le rythme sera autant verbal que graphique. En effet, dans la mesure où la graphie ne constitue pas une inscription écrite normale, où elle s'individualise dans sa plasticité, il va de soi de que le rythme poétique sera envisagé dans le discours verbal et dans la forme graphique. Le rythme graphique qui organise le poème graphique implique donc aussi « un double processus de différenciation et de comparaison ».

2. Le rythme graphique dans les pseudographies poétiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot

a) Le logogramme de Christian Dotremont

Le rythme graphique, tant dans les logogrammes de Dotremont que dans les lignes de signes imaginaires de Michaux, procède des mises en relation de différentes séquences du flux graphique ; ces relations ne reposant pas sur un strict retour du même. Ainsi, dans *J'écris donc je crée*, le second feuillet présente une ligne graphique avec des éléments plastiques minimaux de retours. Les texturèmes du signe plastique dans le logogramme, caractérisés par la densité de la matière, par la surcharge d'encre à un endroit localisé — ceci étant dû à la proximité, à la contiguïté et à l'interférence des graphèmes et des mots —, produisent comme formème un nœud, relativement abstrait et instable.

En effet, si la collision ou la collusion des signes scripturaux déformés élabore une figure apparentée au nœud, cette dernière ne se manifeste pas exactement de la même manière d'un point de la ligne à un autre, et non pas à intervalle régulier. Mais, le retour du

nœud graphique structure visuellement la ligne et permet d'établir des séries associatives et aussi dissociatives. La graphie se contracte et brouille les signes à des points qualifiés de la ligne scripturale et se détend pour laisser place à des éléments plastiques d'un autre ordre iconique.

La figure du nœud possède un signifié iconique communiquant des valeurs de tension, de choc, de confusion, de chaos ou bien d'hybridation, de fusion, de rencontre et d'indistinction. Le rythme graphique, qui serait caractérisé dans cette page du logogramme de la manière suivante, à savoir signifiant iconique nœud / signifiant plastique / signifiant iconique nœud / signifiant plastique, produit une signification, à savoir choc ou fusion des signes, rencontre et séparation. La densité d'encre noire, à l'endroit du nœud, produit une tache aveugle, nuit des signes, sur le plan graphique, en ce qu'elle ne permet davantage de démêler les lettres et fait ainsi écho au nocturne et au sauvage, évoqués dans le texte et inscrit dans la matière sonore, dans l'allitération en [ch], opposée à la sonorité [k] par la proximité syntaxique : « la charade, une chienne criait à la nuit, à chanter. »³²⁴

Le nœud graphique se resserre sur le syntagme « une chienne criait » et incarne graphiquement le choc sonore qu'est le cri, la cacophonie des dentales, ou le chant, l'harmonie des chuintantes, — l'aboïement de la chienne est de l'ordre du cri ou du chant selon que l'on considère la sonorité de la dentale [k] ou l'allitération en [ch]. Le rythme linguistique associe par les allitérations les termes « charade », « chienne » et « chanter », qu'il oppose, grâce à la structure syntagmatique « une chienne criait », au son [k] de « cri », et produit une signification qui inverse la logique phrastique, génère une autre

³²⁴ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, Bruxelles, Didier Devillez, coll. « Fac-Similé », 2002, non paginé.

signification supplantant le sens établi par la succession chronologique des mots. Ce n'est plus la charade qui chante, la chienne ne crie pas mais chante.

La signifiance que le rythme linguistique déploie est propre au poème, au poète, au logogramme, tout autant que celle que le rythme graphique élabore. Le rythme graphique supprime aussi la logique syntaxique et la chronologie de la phrase, et partant le sens qui en découle, pour suggérer la fusion des sonorités dans l'accumulation d'encre ainsi que pour inscrire plastiquement les jeux d'inversion et de substitution dans le croisement et le mélange des formèmes des signes du logogramme, c'est-à-dire initialement des segments constitutifs des lettres –c et des mots « charade », « chienne », « criait », « nuit », « chanter ».

Cette imbrication du rythme spécifiquement graphique et du rythme linguistique favorise la production de la signifiance. Les mouvements protentionnels et rétentionnels opèrent tant sur le plan graphique que sur le plan linguistique. L'itération de la forme du nœud, issue du croisement des signifiants graphiques, crée un mouvement rétentionnel, le mouvement protentionnel se manifeste, lui, par les séquences graphiques où la ligne rompt avec le chevauchement sémiotique produisant la figure du nœud et adopte alors une ligne qui opère par linéarité. En effet, après le deuxième feuillet du logogramme *J'écris donc je crée*, on observe une alternance non régulière — pas nécessairement une page sur deux — de graphies en nœud et de graphies linéaires. L'écriture logogrammatique crée donc un rythme graphique qui signifie la rencontre et la séparation, là où le récit évoque les rencontres et les séparations avec Gloria — seul personnage féminin du logogramme, qui représente Bente, la femme aimée par Dotremont.

b) La pictographie merveilleuse d'Henri Michaux

Le flux graphique, la ligne plastique des pictographies merveilleuses d'Henri Michaux se caractérisent également par un double processus de différenciation et de comparaison. La proximité iconique de la forme de certains signes inventés, sur une ou plusieurs pages, et l'écart de la forme, de la texture, de la position et de l'orientation d'autres incitent à la mise en relation, lors de la lecture, de ces points qualifiés et de ces séquences. Les variations et les retours sont générés par une organisation continue-discontinue non régulière des formes graphiques. Si ce sont les ressemblances plastiques ou iconiques qui favorisent le repérage par l'*intentio* des retours minimaux, pour autant ces derniers ne ressortissent pas à un rapport d'identité — les retours ne sont pas des stricts retours du même.

Ainsi, dans le recueil *Par la voie des rythmes*, les signes se répètent en variant formellement très légèrement et créent progressivement des interruptions par une discontinuité entre des signes iconiques figuratifs et des signes plastiques abstraits. La ligne graphique par laquelle commence le recueil présente des points et des traits à caractère abstrait, puis après quelques pages, elle présente des signes à l'allure pictographique, représentant plus ou moins des animaux ou des silhouettes humanoïdes. Les séquences graphiques figuratives provoquent, en quelque sorte, une attente figurative et pictographique, qui est défaite ou, pour le moins, suspendue par un tracé abstrait. Un rythme graphique apparaît dans les retours minimaux des séquences graphiques d'apparence pictographique et figurative, à l'origine d'un mouvement rétentionnel, alternant avec une dynamique différentielle, voire protentionnelle, d'irruption des traits abstraits. Cette organisation du rythme graphique comme dynamique des tensions entre

une propension plastique à la figuration et une autre opposée, à caractère abstrait se retrouve dans de nombreux recueils de signes inventés que Michaux a publiés.

En revanche, dans *Mouvements*, les flux graphiques manifestent un processus de répétition de points qualifiés dans le corps graphique qui crée une discontinuité avec d'autres points, non pas dans une opposition entre figuration et abstraction, mais dans une rupture entre deux formes pseudo-figuratives, entre deux formèmes différents. Les formèmes de silhouettes, extrêmement nombreux, qui constituent des séries successives de pictogrammes d'humanoïdes et représentent quantitativement presque tous les signes du recueil, alternent, de manière non régulière et non successive, avec des formèmes qui tendent à représenter, souvent de manière métaphorique, des insectes. L'émergence des formèmes du signe iconique de l'insecte opère comme point de discontinuité dans le flux graphique. L'itération massive des formèmes de silhouettes, bien qu'aucun de ces signes ne soit parfaitement identique aux autres, produit une rétention, relayée par une protention, dans l'espace, le vide présent entre les signes et renforcé par les séquences graphiques de différenciation et d'altération liées à l'irruption du signe-insecte.

Les mouvements rétentionnels et protentionnels procèdent avec de l'amplitude, dans les recueils de Michaux. L'élaboration du rythme opère majoritairement à l'échelle du livre, c'est-à-dire sur plusieurs pages, voire plusieurs sections du recueil, même si, sur un plan local, se manifestent des évolutions graphiques qui participent iconiquement à l'élaboration des séquences constituant les points qualifiés itératifs. Le déploiement de la ligne graphique s'organise à la fois selon une amplitude globale des formes plastiques et selon une proximité locale des traits.

Le recueil *Par des traits* est particulièrement exemplaire à cet égard, dans la mesure où les séquences graphiques se constituent de la manière suivante : idéographie abstraite³²⁵ (signes fins, regroupés et peu nombreux), suivie d'une pictographie merveilleuse³²⁶ (signes fins, rares et rassemblés), relayée par une sismographie³²⁷ (points et traits regroupés selon une linéarité horizontale, peu d'expansion spatiale), puis réitération d'une pictographie merveilleuse³²⁸ (abondance des signes, en contiguïté les uns avec les autres, tracé épaissi), ensuite retour d'une idéographie imaginaire³²⁹ (grands signes, espacés, linéaires, épais et à l'allure idéogrammatique plus marquée que dans la première séquence de ce type), puis répétition de la pictographie merveilleuse³³⁰ (signes corpulents, à l'encre prégnante, pictogrammes épais, linéaires, reliés par des traits cursifs), par la suite redondance des *sismographèmes*³³¹ (traits sériels, verticaux), et enfin, une dernière itération des pictogrammes merveilleux³³² (épurés, longilignes, peu nombreux et plus abstraits que les précédents).

Si l'on reprend les éléments évoqués précédemment pour qualifier l'organisation du rythme dans le recueil *Par des traits*, force est de constater que deux dynamiques se dégagent : l'une, qui consiste en un phénomène de continuité-discontinuité des formèmes du signe iconographique de Michaux, de la ligne plastique de sa pseudographie, et, l'autre, qui consiste en un mouvement d'irruption-interruption-itération de l'axialité horizontale *versus* verticale, de la linéarité *versus* l'oblicité. Selon que l'on adopte l'une ou l'autre dynamique, deux structures rythmiques dessinent des groupements et des intervalles, mais pas de même nature, ni au

³²⁵ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1235-1241.

³²⁶ *Ibid.*, p. 1242-1244.

³²⁷ *Ibid.*, p. 1245-1247.

³²⁸ *Ibid.*, p. 1254-1257.

³²⁹ *Ibid.*, p. 1258-1263.

³³⁰ *Ibid.*, p. 1264-1270.

³³¹ *Ibid.*, p. 1271-1276.

³³² *Ibid.*, p. 1277-1285.

même endroit de la ligne graphique, ni au même moment du flux graphique. Les séquences graphiques possiblement rapprochées et / ou différenciées ne sont pas les mêmes selon la perception visuelle et iconique mobilisée par l'*intentio* du lisant-regardant. Deux modalités du rythme graphique se manifestent dans le flux graphique des recueils de signes inventés de Michaux : une modalité par axialité, une modalité par forme iconique. Qui plus est, la densité spatiale — créée par la sérialité et la contiguïté des signes graphiques — ou l'espacement ainsi que la linéarité ou l'oblicité des traits produisent soit une impression de frénésie, soit un effet de lenteur du tracé et, partant, du rythme graphique.

La ligne de la pseudographie inventée de Michaux opère par absence de symétrie, de régularité et d'isométrie, elle procède d'un mouvement de proche en proche, qui réalise une ressemblance dans la variation et qui n'atteint jamais la similarité point pour point, mais possède des éléments qui se font écho. Les échos graphiques induisent un parcours de l'œil qui structure le flux graphique, qui permet l'élaboration d'une certaine forme de signification (qui n'est pas du même ordre que celle que forment les signes linguistiques). Dans la graphie imaginaire de Michaux, le rythme graphique offre la possibilité aux signes de faire sens, malgré leur abstraction ponctuelle, malgré le fait qu'ils ne relèvent pas d'un système notationnel et qu'ils ne se donnent pour autant pas à voir comme de simples signes plastiques — Michaux situe son expérimentation graphique au stade d'avant l'écriture, aux balbutiements de la graphie. La dynamique d'organisation graphique est la condition *sine qua non* du déploiement de la signification. Il reste à préciser l'impact de l'intervention du rythme spécifiquement linguistique dans le corps plastique producteur du rythme graphique, dans la poésie graphique de Michaux. La signification qui s'élabore dans la lecture de la forme visuelle, dans le rythme graphique, entre en dialogue avec le processus sémantique à l'œuvre

dans la dimension linguistique et l'oralité du discours poétique. C'est ce qui sera analysé dans le dernier point du présent chapitre, « Coïncidence ou dialogique du rythme linguistique et du rythme graphique ».

c) Les poèmes-estampes sérigraphiques de Roland Giguère

Il est possible de repérer un rythme graphique dans la poésie graphique de Giguère. Mais selon les œuvres en présence, ce rythme peut être exclusivement graphique (comme dans les graphies imaginaires de Michaux) ou bien coïncider avec le texte (comme dans le logogramme de Dotremont où la forme et la plasticité du texte engendrent un rythme graphique).

Dans l'estampe *Nuit gothique* (1975)³³³, on parvient à deviner l'expression « nuit gothique » dans les signes graphiques qui forment la composition plastique. Les lettres sont mélangées, désaxées et se confondent avec les couleurs et les striures du fond de l'estampe. La plasticité du signe graphique des estampes de Giguère — composé d'un texturème, d'un formème (c'est-à-dire notamment la position, l'orientation directionnelle), et d'un chromème, qualités du signe plastique — requiert de considérer le rythme graphique. D'ailleurs, la confusion, sur le plan spatial, des lettres présentes dans cette estampe n'autoriserait aucunement à lire et reconstituer l'expression « nuit gothique », si le titre ne figurait pas, en bas de la feuille, en écriture normale. Le caractère typographique utilisé appartient à la famille des manuales (selon la classification Vox-Atypi), il s'agit du caractère fracture — un des premiers caractères utilisés à la naissance de l'imprimerie, dont le corps rappelle le tracé à la

³³³ Roland Giguère, *Nuit gothique*, 1975, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 2 mars 2012.

plume biseautée, d'où l'appellation de caractère manuaire. Le flux graphique, dans sa désorganisation apparente et son illisibilité — seuls les caractères –o, –e à plusieurs reprises, –n et / ou –u sont identifiables en tant que tels, les autres sont si déterritorialisés qu'ils appartiennent davantage au régime sémiotique plastique —, possède pourtant une dynamique d'organisation permettant de conférer une signification au corps sérigraphique.

Ainsi, le retour de certains points qualifiés, notamment de certains formèmes, sans qu'ils soient identiques, participe à la formation d'un rythme graphique. Le formème du cercle se manifeste à plusieurs reprises dans le corps sérigraphique : d'abord, en haut de page, en tant que signe plastique du rond, dans une dominance rouge fluo, de grande taille, plein, puis, sous la forme du signe d'écriture « o », dans le caractère fracture, avec un corps de la lettre en partie strié, de taille modérée, et, enfin, avec cinq signes plastiques du rond, de petite taille cette fois, dans une dominance orangée, insérés entre les lettres renversées, avec des positions spatiales variées, non alignés et non réguliers. L'itération du formème du rond — que ce dernier soit produit explicitement par un signe plastique ou implicitement, de manière suggérée, par un signe scriptural — constitue un retour minimal de points qualifiés au niveau graphique et, dès lors, crée un mouvement de rétention. Mais, il y a également production de différences dans la discontinuité des éléments iconiques de forme circulaire. Se donnent notamment à voir une série de duplications ou multiplications en miroir du signe typographique — ce qui s'apparente à un chiasme graphique. Ces chiasmes graphiques interrompent le déploiement des motifs circulaires et favorisent une dynamique différentielle.

La figure graphique — telle que le chiasme graphique, la paronomase typographique, la gradation graphique, etc. — représente aussi un élément qui contribue à l'élaboration des séries associatives et dissociatives à l'origine du rythme graphique. Dans *Nuit gothique*, les

chiasmes graphiques consistent en la répétition de deux signes typographiques, mais selon une structure en miroir. Ainsi, les caractères renversés de type fracture forment, à certains endroits du corps graphique, un chiasme, un dédoublement de la même lettre en position de vis-à-vis. C'est le cas des majuscules « e », dans le coin gauche de la page, mais également du « n » et du « u », qui, selon qu'on place le caractère dans un sens ou dans un autre, peut former l'une ou l'autre des deux lettres. Dans le coin droit, en haut de la page, se présente une gradation typographique — répétition suivie, sur le plan graphique, de signes typographiques identiques — avec la majuscule « e », qui apparaît trois fois verticalement, et poursuit sa progression horizontalement par l'itération de trois autres lettres « e », puis reprend une ascension verticale et se clôt en positionnant un « e » selon un axe d'inscription vertical. Mouvement ascensionnel sur le plan axial et directionnel, mais raréfaction du nombre de lettres par séquence graphique, à savoir 3/3/1. La gradation graphique autour du signe graphique « e » révèle une ambiguïté entre une tendance à l'accumulation et à la perpétuation du signe et sa diminution finale, paradoxale. Rythme graphique à la signification ambivalente, qui entre en résonance avec, d'une part, le texte du poème, qui explicite le chaos dans lequel sombre le caractère fracture de style gothique, le fleuron des premières heures de l'imprimerie, et, ce, malgré son prestige, puis, d'autre part, le signifié des chromèmes rouges et orangés, qui symbolisent, dans l'esthétique giguérienne, la menace, la folie. L'agencement spatial et directionnel des caractères fractures révèle une désorganisation totale, un bouleversement ainsi qu'une confusion qui créent une illisibilité locale redondante.

À certains endroits de la composition, des paronomases typographiques se forment — c'est-à-dire des rapprochements de lettres, chiffres, signes de ponctuation ou autres signes typographiques possédant des segments graphiques identiques, une morphologie du corps du

signe ressemblante. Giguère joue du rapprochement formel de certains caractères d'imprimerie et accentue ce phénomène par superposition ou juxtaposition des lettres et bouleversement de leur axe d'inscription, afin que le lecteur voie en un même signe typographique autant un « e » qu'un « n ». Ainsi, dans *Nuit Gothique*, en haut de page, à droite, figure un « n » dont le premier segment vertical sert à la composition du trait vertical élaborant le « e ». Les deux lettres étant orientées différemment de leur axe d'inscription habituel. La paronomase typographique entre un « n » collé, adjoint, à un « e » se reproduit, selon le même schéma, en bas et au milieu de la page. L'association des « n » s'effectue à des points de la gradation graphique en « e » ; ce qui donne lieu à une interférence. Le mouvement de propagation et d'amplitude spatiales induit par la gradation graphique est ponctuellement interrompu ou, pour le moins, renouvelé, par un mouvement centrifuge, un nœud, dans la rencontre du « n » et du « e », dû à la paronomase typographique. Le corps graphique est donc mu par une dynamique de tensions entre un déploiement et un repli, entre une force centripète et une force centrifuge. Le rythme graphique manifeste les tensions, l'ambiguïté et déploie la signification exposée dans le titre du poème-estampe : « nuit gothique », à savoir le chaos, la nuit et la décadence du caractère d'imprimerie glorieux d'antan, le gothique. La nuit gothique désigne le péril des signes typographiques, effectivement en déroute sur le plan graphique, en raison de leur déterritorialisation dans l'espace et dans l'usage ainsi que de leur illisibilité. Rappelons que Giguère voyait dans l'arrivée de nouvelles techniques d'impression — notamment avec l'arrivée de la photocomposeuse — une menace pour la subsistance de la typographie au plomb ainsi qu'un risque ou un potentiel dommage pour les chefs d'œuvre des caractères d'imprimerie. La signification se constitue donc dans le corps graphique et dans l'organisation rythmique de ce dernier.

Le retour de formèmes iconiques, les groupements de certains signes typographiques opérés par des figures graphiques telles que le chiasme graphique, la gradation graphique ou la paronomase typographique, l'association de certains signes typographiques par appartenance à une même famille de caractères typographiques, créent un mouvement rétentionnel. Les espacements entre les signes typographiques favorisent une dynamique protentionnelle, qui est accentuée par l'effet de contraste produit par l'intervention et l'interruption d'une figure graphique par une autre. La présence d'éléments graphiques minimaux de retour permet l'élaboration de groupements et d'intervalles, caractérisant, selon leur articulation et leur organisation, une manière particulière de (typo)graphier dans les poèmes de Giguère. Le rythme graphique procède fréquemment, dans la poésie giguérienne, d'une tendance à l'expansion typographique (par multiplication, répétition ou mise en valeur iconique / plastique du signe) discontinuée par des points de croisement des signes, de nœuds de la ligne scripturale. Il reste à déterminer les différents cadres de l'interaction du rythme graphique et du rythme linguistique.

d) Le typoème de Jérôme Peignot

Dans la poésie de Jérôme Peignot, le rythme graphique s'applique à la dynamique d'organisation qui régit la composition plastique du typoème, à savoir ce qui figure au-dessus du texte-titre écrit en typographie normale, banale, sans travail sur la forme. Selon le typoème en présence, la configuration rythmique peut être extrêmement différente. Malgré tout, une manière particulière de (typo)graphier se manifeste. Jérôme Peignot a tendance à structurer le flux graphique selon une itération d'un ou de plusieurs alphagrammes, logogrammes ou

topogrammes ciblés et, corrélativement, selon une discontinuité procédant d'une variation de la taille, de la texture (usage du gras), de la forme (usage de l'italique) ou de la position et de la direction d'un certain signe typographique. Ou encore, Peignot fait intervenir un signe isolé perturbant la petite mécanique typoétique enclenchée par les séries itératives.

Ainsi, dans le typoème intitulé *Concerto en point-virgule majeur*³³⁴, la composition plastique consiste en une partition musicale qui accueille des points-virgules, virgules, tirets, points d'exclamation, guillemets français, guillemets anglais, parenthèses, points d'interrogation, points, barres obliques, symboles du pourcentage et clés de sol. Chaque ligne de la portée musicale est différente, seul le retour de chacun des topogrammes ou logogrammes cités ci-dessus permet l'élaboration de groupements et d'intervalles, mais ceux-ci ne sont jamais les mêmes au sein d'une ligne ou d'une ligne à l'autre. Certains signes font parfois l'objet d'un redoublement immédiat, ce qui les différencie par rapport à ceux qui sont répétés de manière non successive. L'itération des points d'exclamation, à différents endroits de la ligne, et sur plusieurs lignes de la portée, produit une série associative, constitue un retour d'éléments graphiques minimaux ; *a contrario*, l'irruption de nouveaux topogrammes opère une discontinuité.

La configuration du typoème permet deux organisations rythmiques : l'une qui implique une lecture chronologique de la partition musicale, logique de la notation musicale et aussi celle de la notation linguistique, l'autre qui requiert une lecture globale considérant l'ensemble visuel et reliant des points qualifiés de la composition plastique sur la base de retours visuels ou iconiques minimaux. Cette deuxième lecture permet l'élaboration d'un rythme graphique qui opère verticalement et non plus horizontalement, comme dans le cas de la musique ou du

³³⁴ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 34.

texte. Deux rythmes graphiques se superposent, se croisent et s'accompagnent. Là où la phrase du typoème énonce un concerto en point-virgule majeur, il semble plutôt que la barre oblique soit celle qui est mise à l'honneur dans la composition typoétique. En effet, la présence de la barre oblique dédoublée, voire quadruplée à certains endroits, se dégage très nettement dans la perception optique de la partition, se détache davantage visuellement des autres topogrammes et logogrammes utilisés, pourtant eux aussi répétés. Notons que la barre oblique est un signe ambigu dans ce typoème, puisqu'elle évoque aussi la barre de mesure en musique (qui est simple et non oblique) — ce qui n'est pas anodin dans un typoème prenant pour support une partition musicale. Peignot joue sur les deux signes et sur leur usage respectif, dans la mesure où, selon qu'on considère qu'il s'agit d'une barre oblique ou d'une barre de mesure, le découpage ne s'effectue pas de la même manière et les groupements, les segmentations diffèrent.

Ce rythme graphique, qui s'inscrit sur l'axe vertical de la page, s'élabore selon un processus de continuité-discontinuité du nombre de barres obliques ou barres de mesure. Effectivement, la répétition (ligne une, deux, trois) d'une double barre oblique ou de mesure crée un mouvement rétentionnel qui se convertit en mouvement différentiel lors de l'émergence de quatre barres obliques ou de mesure, à la fin de la ligne trois. La réadoption de la binarité de la barre oblique ou de mesure à la ligne quatre défait la discontinuité précédente. Cette prédominance visuelle du rythme vertical complexifie la signification textuelle du typoème qui met en relief le point-virgule. La composition plastique et le rythme graphique proposent donc leur propre concerto, plutôt en barre oblique ou barre de mesure majeure qu'en point-virgule. Jérôme Peignot, en adoptant comme support de la composition typographique une partition de musique, suggère que le typoème peut tout à fait créer un rythme

(typo)graphique qui déploie une certaine signification, comme le fait la musique avec les sons et les notes.

Si quelques rares typoèmes semblent disposer d'un rythme graphique régulier, fondé sur un parfait retour du même, il est indispensable de ne pas occulter le fait que la composition graphique naît d'une irrégularité, d'une effraction faite au code de la communication écrite, à savoir le déplacement et la subversion des signes typographiques. Souvent, d'ailleurs, la régularité dans l'organisation de la composition iconique n'est qu'apparente.

Par exemple, le typoème intitulé *Points en attente faute de certitudes d'aucune sorte*³³⁵ semble manifester une isomorphie parfaite de la composition iconique, dans la mesure où le topogramme du point est répété plus d'une centaine de fois. *A priori*, il s'agit donc bien d'un parfait retour du même, mais si l'on examine de plus près la composition plastique et les coordonnées des points, il apparaît qu'ils n'ont pas tous la même position, la même orientation ni la même direction.

Le rythme graphique du typoème repose régulièrement sur une analogie des figures iconiques, des signes typographiques, défaite par la variation de leurs constituants plastiques — formèmes (taille, position, orientation, forme, direction) et texturèmes. L'interférence du rythme graphique à l'œuvre dans la composition plastique et du rythme linguistique élabore les stratifications de la signification qu'opère Jérôme Peignot dans la typoésie.

3. Coïncidence ou dialogique du rythme linguistique et du rythme graphique

J'ai émis à plusieurs reprises l'hypothèse que la mise en page du poème ne concernait pas seulement la vision et la spatialité, mais aussi l'oralité et la temporalité. Il faudrait évidemment vérifier cette hypothèse dans un corpus important de poésies qui explorent

³³⁵ *Ibid.*, p. 26.

les ressources de la relation entre texte et page. Sans doute y trouverait-on des œuvres dont le caractère visuel et spatial prédomine, n'entretenant que peu ou pas de rapports avec l'oralité ou la temporalité. Je pense notamment à des poèmes dont l'apparence visuelle est d'abord iconique, comme la poésie concrète de Pierre Garnier ou les calligrammes d'Apollinaire, quoique dans ces derniers, le *mouvement* (au sens pictural) puisse redonner une dimension temporelle et que l'organisation syntaxique et phonématique puisse maintenir à la fois le temps du discours et la présence de l'oralité. Dans une réflexion sur les rapports entre disposition graphique, temps et rythme en poésie, il faudrait tenir compte, en plus des tensions entre différents niveaux de découpage mentionnés plus haut, de ce que dit Deguy sur le rythme des configurations statiques : « Le 'temps' y est, sans 's'écouler' » (1988 : 45). C'est-à-dire de la dynamique que l'on rétablit dans la perception des configurations qui ne se déroulent pas, parce qu'on les envisage à la fois dans la succession des marques et dans les rapports entre ces marques et les intervalles qui les séparent. [...] La position et l'espacement relatif des segments de texte déterminent des mouvements vers l'avant (vers une sorte d'avenir, à droite de la page) et vers l'arrière (dans un quelque « retour » au passé, à gauche), des suspensions (en haut de page) et des chutes (vers le bas) tous plus ou moins distendus par l'écart des masses de blancs qui les séparent. Ces séparations par le blanc [...] créent bien une dynamique temporelle au sens où elle a été définie ici comme rythme, c'est-à-dire comme tension dans le mouvement.³³⁶

La poésie graphique relève des formes de poésie à configuration visuelle, à caractère iconique et plastique que mentionne Lucie Bourassa. Cependant, à la différence du calligramme, ainsi que je l'ai évoqué dans le chapitre 3, la dimension linguistique, syntaxique et phonématique n'est pas toujours maintenue. C'est pourquoi il m'a semblé nécessaire de formuler l'hypothèse d'un rythme graphique concernant les poèmes du corpus. Effectivement, il est important de définir et de qualifier le type de rythme qui organise les poèmes graphiques, dès lors que la composante textuelle du poème se confond complètement avec la partie plastique ou iconique, ou bien que la configuration du poème est presque uniquement visuelle, ou encore, que la composition exclusivement plastique et iconique représente l'enjeu majeur du poème — et, partant, que le texte n'ait pour rôle que celui de commentaire ou de titre,

³³⁶ Lucie Bourassa, *Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine*, op. cit., p. 415-416.

comme dans une œuvre d'art visuelle où les éléments verbaux, paratextuels ont une « fonction descriptive »³³⁷.

Le rythme graphique, s'il s'inscrit et se déploie sur la spatialité de la page, n'en demeure pas moins temporel. Les trajets de « lecture », le « balayage » de la surface par l'œil, les mouvements graphiques et plastiques n'opèrent pas selon une instantanéité absolue et uniquement selon une saisie globale, mais bien plutôt selon une perception en succession, qui s'organise dans le temps. Le rythme graphique n'exclut donc pas la dimension temporelle, si l'on considère la temporalité selon laquelle s'organisent les mouvements spatiaux. Qui plus est, la filiation graphique, scripturale, des signes des poésies graphiques ne dissout pas complètement la dimension linguistique, l'oralité ainsi que la temporalité. Dans l'ensemble des recueils de poésie graphique, tous poètes réunis, le texte accompagne les expérimentations plastiques de la graphie, exception faite de *Par la voie des rythmes* de Michaux où le texte s'absente du recueil — précisons que des éléments verbaux demeurent tout de même grâce à la présence d'un paratexte (titre, pagination et structure en sections).

Une fois envisagées les caractéristiques spécifiques du rythme proprement graphique des poèmes du corpus, il s'avère nécessaire de déterminer la nature de l'interaction de la composante graphique-plastique et de celle qui est spécifiquement linguistique. Autrement dit, il importe d'éclaircir les modalités du dialogue entre le rythme graphique et le rythme linguistique : s'il y a coïncidence des deux, sur le plan spatial, est-il envisageable pour autant de postuler leur similarité ? Et, s'il y a distinction des deux, comment s'articulent-ils ? Enfin, quelle est la portée de leur interaction quant à l'élaboration de la ou des significations du poème graphique ?

³³⁷ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de L'éclat, 1997, p. 87-88.

Il est tout d'abord nécessaire de distinguer deux points, d'une part, le fait que selon les poésies graphiques (celle de Dotremont, celle de Michaux, celle de Giguère ou celle de Peignot) la relation entre les composantes plastiques-graphiques et les composantes linguistiques n'est pas du même ordre ; d'autre part, le fait qu'au sein d'une même pratique (par exemple celle de Dotremont) ce rapport peut considérablement varier d'une œuvre à l'autre (d'un logogramme à l'autre dans le cas de Dotremont).

a) Le logogramme de Christian Dotremont

En premier lieu, il importe de différencier l'intention qui préside à la création du logogramme et sa réalité effective dans le processus d'appréhension de l'objet logogramme. Si Dotremont a tenté de réaliser « l'unité d'inspiration verbale-graphique »³³⁸ et de conjuguer un rythme plastique-graphique à un rythme linguistique, la coïncidence n'a pas toujours effectivement lieu. L'illisibilité partielle ou totale du logogramme, qui justifie la transcription du texte logographié en écriture normale, en bas de page, empêche la réalisation d'une concordance rythmique parfaite du graphique et du linguistique. Parfois, la lisibilité relativement grande du logogramme favorise cette correspondance entre des mots, complètement identifiables en tant que tels, et leur nouvelle manifestation graphique, au caractère iconique / plastique prononcé. Ainsi, la distorsion de la graphie et les mouvements dont elle procède sont visibles en simultanéité avec le texte, uniquement si celui-ci est instantanément reconnaissable et communicable. Dans ce cas de figure, l'indissociabilité du mot et de sa forme graphique, du geste plastique et de l'acte discursif verbal, opère une

³³⁸ Christian Dotremont, *Traces, op. cit.*, p. 21.

coïncidence entre rythme graphique et rythme linguistique. Dès lors, on remarque une conformité graphique-verbale entre la forme, la nature du tracé et le mouvement de l'expression, de la phrase ou du texte qui constitue la composante linguistique du logogramme.

Parfois, même si la coïncidence du rythme graphique et du rythme linguistique ne s'effectue pas selon une modalité simultanée, elle a bien lieu. Dotremont est fêru des poèmes à tmèse, qu'il expérimente notamment, dans *Ltation exa tumulte* (1970). Il crée selon ce procédé un certain nombre de mots, des « carambolages »³³⁹ lexicaux, reportés sur le plan graphique, car lorsque Dotremont exagère les formes graphiques — et il les exagère toujours — il se produit aussi des carambolages de lettres, des accidents de signes scripturaux, ou comme le poète l'énonce dans un logogramme, un *Occident de parcours* — un travestissement de l'expression commune « accident de parcours » pour signifier les accidents de parcours du langage écrit. Accident de parcours de la graphie alphabétique, occidentale, mis en exergue par Dotremont. Yves Bonnefoy évoque l'inventivité langagière de Dotremont en ces termes :

Et en revanche une perpétuelle et même parfois lassante mise en question ironique des moyens de l'élocution. Doué d'une aptitude extraordinaire à embrasser par l'esprit le panorama de la langue, ce qu'on peut appeler son champ paradigmatique, Dotremont aimait parcourir à chaque instant celui-ci et le faisait avec une agilité et une rapidité qui lui permettaient de glisser d'une structure de signification à une autre, d'y déboîter et d'y subvertir les locutions toutes faites, d'y décontenancer les stéréotypes. Cet instrument de toutes les aliénations, de toutes les libérations, le langage, il l'écoutait, le réaccordait sans cesse.³⁴⁰

Dotremont réaccorde le langage dans des court-circuits lexicaux et phonétiques, de même qu'il réaccorde la graphie dans des collisions ou collusions plastiques-iconiques.

³³⁹ Pierre Alechinsky, *Des deux mains*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, p. 69.

³⁴⁰ Yves Bonnefoy, « Préface », dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p.17.

Dans le logogramme *Foussée de pièvre*³⁴¹, Dotremont échange et inverse la première lettre du substantif « poussée » avec celle du nom commun « fièvre ». Le déplacement phonématique produit aussi un décentrement de la signification. La surprise phonétique-sémantique induite par la subversion verbale est relayée par son inédit graphique. L'expression commune « poussée de fièvre » est travestie et renouvelée dans la création simultanée, verbale-plastique, du logogramme. Logogramme réussie pour Dotremont. La poussée de fièvre réfère à une augmentation subite de la température corporelle, à une perturbation de l'état normal. Dotremont esquisse, dans le logogramme, un effet de poussée soudaine et périlleuse en déterritorialisant des phonèmes, en perturbant le sens et en bouleversant les graphèmes. « Foussée de pièvre », la concision de cet aphorisme, renforcée par la proximité des phonèmes de même catégorie au sein du mot créé — les constrictives dans « foussée », par exemple — est mise en exergue par un tracé fin, vif, qui forme des lettres élancées, aux angles pointus et aigus, manifestant la rapidité et le mouvement de poussée, à travers une orientation ascensionnelle verticale et oblique du trait. L'inspiration graphique rend compte à la fois du sens initial de l'expression verbale et de la brièveté phonématique, accentuée par la subversion phonétique. Le rythme graphique s'accorde avec le rythme linguistique, fondé ici sur un retour des constrictives et discontinué par la présence des occlusives. Le bouleversement phonétique et la subversion plastique de la graphie énoncent l'idée d'un renouvellement du langage. C'est donc l'interaction simultanée, coïncidente, du rythme linguistique et du rythme graphique qui produit la signification du logogramme — signification qui ne serait que partielle dans l'éventualité où on ne considérerait que l'un ou l'autre de ces types de rythme.

³⁴¹ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 143.

Par ailleurs, même lorsqu'il n'y a pas possibilité d'appréhender simultanément et corrélativement le rythme graphique et le rythme linguistique, le tracé graphique possède certaines des caractéristiques du rythme linguistique à l'œuvre dans le logogramme et procède par points de résonnance avec ce dernier. Ainsi, un tracé oblique, délinéarisé et chaotique manifeste une frénésie, qui souvent fait écho à une phrase au rythme rapide, procédant par énumération et gradation, qui intervient souvent lorsque Dotremont évoque l'agitation de Logogus, personnage du créateur de logogrammes dans le récit logographique. En outre, lorsque le rythme graphique se présente selon une modalité d'expansion plastique et / ou de surcharge picturale, cela renvoie à un rythme linguistique ample, développé, à un récit plutôt long. Le rythme graphique peut donc également constituer un indice visuel, iconique, du rythme linguistique que le lecteur découvre, après visualisation du texte logographié, dans le texte-transcription, qui figure en bas de page.

Les logogrammes qui recouvrent plusieurs feuillets constituent des récits à part entière. Christian Dotremont affectionne particulièrement ce type de logogramme lorsqu'il veut évoquer son expérience du Grand Nord. Selon Dotremont, le temps semble commencer, ou du moins reprendre son cours, dès lors qu'il descend de l'autobus à l'aérodrome d'Ivalo, au « pays du Nja ³⁴² ». Il se produit, lors des séjours en Laponie, une exacerbation des sensations et des sentiments, qui ne s'accompagne pas nécessairement d'un rythme linguistique rapide, saccadé, et d'un tracé graphique frénétique. Seuls les instants qui suivent l'arrivée sont source d'une agitation intérieure chez Logogus, ce qui se manifeste par une syntaxe très découpée, constituée de beaucoup de propositions, par une ponctuation abondante, par une abondance

³⁴² Expression de Christian Dotremont pour désigner la Laponie.

des phrases exclamatives ainsi que par des répétitions dans le lexique. C'est ce dont témoigne le logogramme *Ça y est ! Logogus vient d'arriver* :

Ça y est ! Logogus vient d'arriver dans son village lapon, tout recommence ! Et il se demande par quoi recommencer, d'autant plus que tout recommence un peu autrement, vous pensez bien, quand même, après sept absences, et que Logogus aussi... Bref, tout recommence-commence, longuement³⁴³.

Le rythme linguistique est créé, entre autres, par des retours sémantiques des verbes « commencer » et « recommencer », avec cinq occurrences, par des modalités exclamatives interrompues par une modalité d'interrogation indirecte et par une modalité suspensive ainsi que par des retours de locutions adverbiales, notamment des adverbes de temps, de liaison, de quantité. Le rythme linguistique saccadé est accompagné d'un rythme graphique de nature diagrammatique. Le trait du logogramme opère des variations constantes, des trajets aléatoires sur des portions restreintes de l'espace, autrement dit le tracé enregistre les mouvements de la main, de même que le flux verbal trahit l'agitation du narrateur omniscient qui évoque l'ivresse de Logogus. Rythme graphique et rythme linguistique proposent une signification concordante.

Par ailleurs, le rythme graphique et le rythme linguistique traduisent la nature de la temporalité relatée dans le logogramme, celle de l'hiver lapon et celle de l'existence de Dotremont. Le poète évoque des éléments autobiographiques dans le logogramme, à travers les événements de la vie de Logogus. Il décrit son existence comme un trajet avec des allers-retours vers le Grand Nord, rythmé au gré des voyages en Laponie, au moment de l'hiver. Dotremont expérimente sans cesse la répétition d'un certain espace-temps : il trace, répète des trajets dans l'espace (toujours dans l'espace lapon) — qu'il s'agisse de trajets entre villes ou entre lieux ou bien de trajets graphiques, sur une page, sur un sol —, tout le temps à la même

³⁴³ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 63.

période. Il identifie le tracé graphique aux trajets des voyages qui ponctuent son existence et associe un espace à des moments précis, qu'il réitère religieusement afin de conjurer le temps, de le prolonger ou de le ralentir. La lenteur de l'hiver de Laponie, dont les territoires désertiques enneigés présentent une vie ralentie, précaire, ténue, est évoquée dans le logogramme.

le passé 1956 redevenu immédiat 1973 aussi bien qu'aujourd'hui 1976, dans le même désordre d'échancrures de neige, aujourd'hui de la nuit qui s'abîme dans une folie brève de soleil interminable ininterrompu, et même le passé que Logogus n'a pas vu du tout qui n'a certes jamais besoin pour devenir ni redevenir qu'il le voie, et le présent, la nouveauté, par exemple la fille du kiosque à journaux entretemps venue d'un quartier lapon voisin, ou la chanson légèrement changée parce que elle a peut-être besoin aussi de n'être pas identique pour se ressembler, et l'avenir lointain que Logogus devine qui viendra de ce centre-éparpillement, et ce que l'avenir aura sans doute de plus différent qui de toute façon ne le sera pas tout à fait, ne l'ayant jamais été, et ce qui est comme indifféremment présent, passé, avenir : la toute autre durée qui sans cesse dort et s'éveille, c'est-à-dire la fable réelle la ressemblance entrée et chaque démesure. Logogus a tout le temps, tous les temps qu'il a chaque fois à résumer en gerbe, en perspective, en nœuds, et encore plus en logogrammes, par va-et-vient qui sautillent de cette éternité.³⁴⁴

En invoquant les sept absences, Dotremont fait référence à ses précédents voyages en Laponie. Il suggère, par cette périphrase, que le présent séjour à Ivalo est le huitième dans cette région de la Finlande. Ces périples lapons s'assimilent à des pauses dans l'existence ; ils représentent des moments de plénitude, d'inspiration et de création, de contemplation et de sérénité. Même l'agitation que suscitent les retrouvailles avec ce territoire favori de Dotremont se convertit en une sorte d'ivresse : « Me voici enfin, crie Logogus sur tous les tons du silence, je te désirais, je devais, longtemps j'ai dû attendre ! [...] Il arpente, il fait les cent pas, s'énervé, s'énerrrrve de douceur. »³⁴⁵ Le découpage syntaxique en phrases simples (structure sujet-verbe / sujet-verbe-complément / verbe / verbe-complément) qui induit une gradation de par son aspect

³⁴⁴ Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 505.

³⁴⁵ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 63.

énumératif, reflète la hâte de Logogus. L'affolement premier cède progressivement à l'apaisement. L'invention phonématique, qui perpétue et accentue la sonorité de la constrictive dorsovélaire [r] du verbe « énerver », manifeste phonétiquement une insistance et ralentit la diction-lecture du mot, rappelant ainsi le ralentissement propre à l'hiver lapon qui gagne le poète. Paradoxalement, c'est à travers la lenteur, l'absence, le désert et l'immensité que s'opère une intensification du sentiment de vie chez Logogus comme chez Dotremont.

L'air le saoule, incendie sa forge de renouveau force, tout le renouveau de légèreté, le griffe de fourrure, lui donne la nausée merveilleuse de l'absolue respiration. Il vacille de ne plus manquer de rien. [...] Logogus zigzague de tout et cependant retrouve ici ses pieds grâce à la terre durcie, à la glace même, ne tombe jamais, s'appuie partout ici sur la nature par ses pieds, même et surtout dans ses saouleries paniques.³⁴⁶

Les rythmes graphiques et linguistiques constituent la temporalité du logogramme et représentent l'espace-temps d'un Dotremont nomade, dont l'expérience logographique est de nature autobiographique.

Il a réussi, mieux que n'importe qui avant lui, à mettre en relation la neige et la blancheur du papier. Dans la neige, on voit très bien comment le trajet peut devenir une écriture : on peut y tracer des mots avec son doigt, avec un bâton, ou simplement en marchant, en faisant du ski ou du traîneau. L'écriture devient le trajet de notre existence même, la trace même du passage de quelqu'un.³⁴⁷

Rythme linguistique et rythme graphique produisent ensemble les mouvements qui organisent et la temporalité qui structure le logogramme.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Michel Butor, *Dotremont et ses écritures : entretiens sur les logogrammes*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Écriture », 1978, non paginé.

b) L'idéographie imaginaire d'Henri Michaux

Dans les recueils de signes inventés de Michaux, le rapport entre la composante plastique et la composante verbale s'articule selon une coprésence et une hétérogénéité, dans la mesure où les signes graphiques imaginaires sont parfaitement distincts des marques de la notation alphabétique constitutives du texte. Les mots et les signes inventés ne se croisent pas. Ils sont souvent dans un agencement en face à face, ou bien le texte s'interrompt à la fin d'une page pour ensuite laisser place à des pages de signes imaginaires. Rythme linguistique et rythme graphique ne coïncident pas sur le plan spatial, ils s'organisent selon une modalité dialogique. En revanche, la signification linguistique produite par l'oralité peut faire écho à la signification graphique induite par le rythme des traits plastiques. Dans tous les recueils de signes pseudographiques d'Henri Michaux, le texte est un essai sur le langage, un commentaire sur l'histoire de l'écriture ou sur les formes de signes existant dans les différents systèmes scripturaux et sur leurs possibilités latentes, que Michaux expérimente en marge des mots.

Ainsi, dans le recueil *Par des traits*, le texte fait l'apologie du trait, là où les pages de signes expérimentent la graphie par le déploiement du trait sous toutes ses formes, dans tous ses états. La sérialité des traits, innombrables et successifs, qui envahissent la blancheur des pages, au fur et à mesure que les signes imaginaires se forment et se déforment dans le recueil, se donne à lire comme une application pratique, plastique, de l'éloge du trait présenté dans le premier intermède textuel. Ce dernier est encadré par la première série de signes ouvrant le recueil et une autre s'insérant entre les deux blocs textuels que compte *Par des traits*. On peut tout à fait faire un lien entre l'organisation du rythme linguistique dans le premier intermède

textuel et le rythme graphique procédant des expérimentations plastiques du signe qui l'encadre. Le rythme linguistique dominant opère par fragmentation et concision du discours. Ce qui se manifeste, entre autres, par une syntaxe rudimentaire, épurée, par les retours nombreux de phrases nominales, de phrases simples, de groupes verbaux réduits à un infinitif sans sujet ni complément.

Défaire / détourner / ramener à soi / rejeter d'auprès de soi / froisser / insignifier par des traits / percer / pousser / cherchant / cherchant toujours LA SORTIE DU TERRIER / Pour dégager / Pour desserrer / pour assécher / pour débloquer / pour faire éclater [...] Escales par les traits / escales dans la longue, endormante navigation / Contre les boues / contre le paralyseur secret / contre tous les agglutinants / les enjôlements / les invasions-contagions / qui sur l'être en veilleuse pèsent / et engourdissent, nébulisent, homogénéisent / Directions par les traits / changés, multipliées / explosées par les traits.³⁴⁸

Michaux recourt aussi à l'itération des énumérations. Sur le plan typographique, l'agencement des vers libres manifeste visuellement une fragmentation du texte, le blanc isole quasi systématiquement un mot ou un groupe de mots.

Quelle que soit la fonction qu'on lui accorde (indiquer un discours rapporté ou mettre en relief un contenu lexical), le changement de face ou de casse est une modalité de signification qui établit une rupture visuelle au sein du discours. [...] De manière générale, la segmentation constitue un « geste » de rupture et de mise à distance. Elle articule le discours non plus en fonction d'une linéarité, mais d'une fragmentation qui suscite de nombreux effets contrastifs. [...] La division et l'éloignement des unités prennent part à un arrangement de la langue qui repose essentiellement sur l'interruption, la surprise et le changement d'angle de vue.³⁴⁹

De surcroît, l'adoption de capitales pour certaines expressions ou phrases du texte, en démarcation des bas-de-casse utilisés pour l'ensemble du texte, a pour effet de créer des mouvements de continuité-discontinuité, association-dissociation, liaison-déliaison sur le plan sémantique, grâce au regroupement typographique. Ainsi se crée un deuxième discours au sein

³⁴⁸ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 1249-1250.

³⁴⁹ Marc André Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr*, *op. cit.*, f. 264.

du texte : « PAR DES TRAITS / LA SORTIE DU TERRIER /S'ARCBOUTANT SUR DES TRAITS / POUR CHANGER / REVANCHE PAR LES TRAITS / RETRAIT PAR LES TRAITS / PAR DES TRAITS »³⁵⁰ Le sous-texte, en capitales, inséré dans le texte principal, cristallise les développements thématiques du recueil, mais aussi le rythme à l'œuvre dans le premier intermède textuel, qui repose sur la fragmentation et la sérialité, une sérialité qui agit tant sur le plan graphique (par les traits) que sur le plan linguistique (par la répétition de groupes nominaux, groupes prépositionnels et groupes verbaux réduits à la syntaxe minimale).

À l'instar du trait, les variations typographiques cumulent les possibilités de segmentation et de liaison. Le regroupement des unités textuelles selon une catégorie typographique fait parfois apparaître un texte secondaire qui est disséminé à l'intérieur du texte principal. La fragmentation et la dispersion d'unités d'une même catégorie typographique peuvent se transformer en un enchaînement discursif.³⁵¹

Toutes les séries associatives qui organisent rythmiquement le premier intermède textuel, qu'elles soient syntaxiques, tropiques ou typographiques, contribuent au déploiement d'une signification de la fragmentation. Le rythme graphique manifeste aussi l'émergence d'une fragmentation dans l'économie du signe en train de s'inventer et d'être expérimenté par Michaux.

Effectivement, en observant l'évolution du signifiant plastique des multiples signes qui s'élaborent sur la page, nous voyons clairement que le signe se décompose en traits, son entité la plus petite. Tous les signes expérimentés par Michaux, pictogrammes merveilleux, idéogrammes imaginaires, *sismographèmes*, etc., sont toujours constitués d'un assemblage de traits. Réduire le signe à un trait, en faisant varier la texture, la forme, l'orientation et la taille de ce trait, permet de toucher à l'essence du signe, de rendre visible le geste d'invention

³⁵⁰ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 1249-1253.

³⁵¹ Marc André Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr*, *op. cit.*, f. 265.

graphique. Le rythme graphique décompose le signe à mesure qu'il évolue et exprime ainsi une signification de fragmentation et de précision.

L'extrême concision-interruption qui marque l'écriture de Michaux dans le premier intermède textuel correspond à la réduction-dislocation du signe graphique, par traits séparés. Le rythme graphique et le rythme linguistique présentent ainsi chacun des mouvements de rupture et de sérialité, qui rendent compte du geste plastique comme de celui de nature verbale. Ce type de mouvement, relatif à la fragmentation et à la sérialité, peut, par ailleurs, être envisagé comme un marqueur de l'esthétique textuelle et de l'esthétique graphique ou plastique de Michaux, si l'on se réfère, entre autres, aux expériences de déconstruction du langage, de désarticulation, ce qu'Anne-Christine Royère nomme la « glossolalie »³⁵² et le « pseudo-langage »³⁵³.

Aux côtés de cet arasement du langage dont le but est de placer la voix au plus près du corps, se développe un autre aspect de la voix acousmate : le parler-bébé ou pseudo-langage. Le premier, qui a de très nombreux prolongements dans l'œuvre de Michaux, désigne la tendance à réduire les phrases à une succession de lexèmes ; le second insère dans le texte des segments rythmiques imitant le langage : il rejoint ainsi le parler-bébé car il est présent dans les comptines où il constitue le refrain.³⁵⁴

Le geste d'éclatement du langage verbal et graphique ainsi que la propension à une variabilité continue de formes inventées, orales ou écrites, ressemblantes, sans être identiques, caractérisent plus généralement la poétique de Michaux. La mise en relation du rythme graphique et du rythme linguistique permet une perception juste des enjeux du poème graphique que Michaux propose. Bien qu'il n'y ait pas coïncidence spatiale, matérielle, des deux rythmes, il n'y a pas absence d'articulation, ni forcément absence de correspondance, au

³⁵² Anne-Christine Royère, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 60.

³⁵³ *Ibid.*, p. 67.

³⁵⁴ *Ibid.*

contraire. Le rythme, qu'il soit graphique ou linguistique, laisse transparaître la lutte contre l'« administration »³⁵⁵ de la langue, contre les normes qui étouffent la possibilité d'expression personnelle, réelle, universelle, autant graphique qu'orale. Et c'est précisément par l'expérimentation du rythme que peuvent s'opérer des bouleversements verbaux et plastiques, à dessein d'une expressivité réelle. Les recueils de poésie graphique expérimentent l'influence des mouvements et des rythmes sur les signifiants graphiques.

Dans *Par la voie des rythmes* — le seul recueil de signes orphelins, c'est-à-dire sans aucun texte accompagnant la pseudographie —, c'est le rythme graphique qui structure et permet le déploiement de la signification. Le rythme graphique procède non pas uniquement d'une spatialisation des traits et des lignes en perpétuelle variation, mais opère aussi selon une certaine temporalité. D'abord, parce que la ligne plastique procède par avancée spatiale et déroulement des étapes de préhension dans le temps. Et puis, plus spécifiquement, dans le recueil *Par la voie des rythmes*, parce qu'il y a une structure en cinq temps, en cinq sections.

En effet, la voie vers le ou les rythmes est divisée en cinq étapes ou moments de l'évolution des signes graphiques. Michaux utilise, pour annoncer les trois premières sections, des traits, qui, dans leur succession, sont identifiables en tant que chiffres romains, donc en tant que logogrammes, c'est-à-dire comme des signes scripturaux participant de la notation alphabétique. La quatrième et la cinquième sections portent respectivement, comme seuls indicateurs, quatre et cinq traits suivis horizontalement ; ce qui ne concorde plus avec les logogrammes utilisés pour les chiffres quatre et cinq dans la notation mathématique romaine. Il y a glissement entre la troisième et la quatrième section d'un ordre linguistique à un ordre totalement plastique. Il est possible de considérer que le rythme amorcé dans l'organisation

³⁵⁵ Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1281.

chronologique des sections de signes soit linguistique et qu'il devienne ensuite graphique. Le titre (élément paratextuel) — *Par la voie des rythmes* — oriente et donne une clé verbale pour lire et voir le rythme d'ordre graphique. Si le rythme linguistique et le rythme graphique ne se superposent pas *a priori* dans les recueils de graphies imaginaires de Michaux — pour le moins, sur le plan matériel et spatial —, il n'est pas exclu qu'il puisse y avoir concordance. Ils ne s'articulent donc pas uniquement selon une juxtaposition. Dans la poésie graphique de Michaux, la relation des rythmes de l'oralité et de la plasticité graphique est réelle, efficace et signifiante, même si elle ne se donne pas d'emblée sur le mode du partage d'un espace similaire, d'une coïncidence matérielle.

c) Le poème-estampe de Roland Giguère

Dans les poèmes-estampes réalisés par Roland Giguère, l'interaction de l'oralité et de la plasticité graphique varie. Dans les poèmes sérigraphiques, notamment dans *Paroles visibles*, il y a coïncidence des deux rythmes sur le plan spatial et matériel. En ce qui concerne les autres recueils — *Images Apprivoisées*, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, *Adorable femme des neiges*, *Naturellement*, *Abécédaire*, *J'imagine* —, l'interférence est dialogique : le texte et la composition plastique sont distincts et se côtoient dans un face à face paginal. En outre, il reste à considérer un facteur dont l'influence dans la réception et la lecture du poème graphique n'est pas moindre : à savoir, l'esthétique typographique qui se manifeste dans le texte. Dans le poème graphique de Giguère, la plasticité graphique est créée par les choix typographiques et non pas seulement par la déterritorialisation du signe scriptural en

signe plastique ou par le processus d'iconisation du texte, ou bien encore par l'émergence de signes plastiques au sein du texte.

Le rythme graphique peut précéder ou perpétuer graphiquement le rythme linguistique, grâce aux signes plastiques ou iconiques agencés autour ou au sein du texte. Les mouvements qui organisent la composition plastique peuvent amorcer une dynamique reprise et développée par le rythme linguistique. En l'occurrence, dans le poème-stampe « ... qui vient mourir au pied de la lettre », dans *Paroles visibles*, le motif iconique qui inaugure la page (un groupe de lettres renversées, de signes graphiques simulant une chute) précède des points de suspension intervenant immédiatement après. L'absence de majuscule au premier mot de la phrase suspensive suggère une absence de rupture entre ce qui précède et ce qui suit. S'établit ainsi une continuité entre les mouvements graphique et verbal.

De surcroît, le fait que Giguère ait apposé devant la phrase, sur le plan spatial, le motif iconique de la chute des signes graphiques — alors utilisés comme signes plastiques, éléments de la composition plastique — suggère que le pronom relatif « qui », amorçant la phrase, a pour antécédent le dessin de la chute des lettres, donc un antécédent de nature plastique. Le rythme graphique se joint au rythme linguistique qui prend le relais de la signification engagée visuellement par les points qualifiés du mouvement du tracé plastique. Le rythme linguistique perpétue l'isotopie du déclin du signe, à travers des retours phonétiques, c'est-à-dire par une itération des occlusives, notamment des labiales, /p/, des dentales, /d/ et /t/, ainsi que des palatales, /k/. Les occlusives procèdent d'un mouvement constrictif, de resserrement et de contact, qui produit un bruit de friction³⁵⁶. Le choc des signes est donc graphématique (amas de lettres se heurtant dans la chute) et phonématique. Rythme linguistique et rythme graphique

³⁵⁶ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994, p. 45.

concordent dans l'élaboration de la signification, relèvent d'une continuité spatiale et sémantique.

Même phénomène de continuité du rythme linguistique et du rythme graphique dans *Abécédaire*. La perpétuation de l'un par l'autre procède cette fois d'un partage de l'espace graphique, d'une poursuite graphique par le trait. Entre les lettres J et K, l'espace blanc qui sépare les textes est aboli par une connexion continue des deux poèmes, grâce au trait du graphisme débutant les mots du premier et rejoignant ceux du second. Au sein du poème, le corps du texte constitue aussi un continuum, ligne scripturale et trait plastique s'inscrivent dans un flux graphique. À la lettre G, le motif plastique rejoint le poème à l'endroit des mots qui l'évoquent ou inversement. « Graver le dernier mot / au flanc gauche de la falaise glacée / et partir avec ses gants de givre / dans un silence blême. »³⁵⁷ Les mots s'inscrivent en continuité du pan de striures qui courent verticalement sur la page, avatar graphique d'une falaise. Un terme indéchiffrable formé de lettres, courbes, flèches, véritable simulacre d'un mot, y est visiblement gravé. Le trait unit les figures et les signes dans une continuité rythmique. Le tracé ne s'interrompt pas ; il glisse insensiblement de l'image au texte, intégrant les mouvements iconiques, le rythme graphique, aux mouvements linguistiques, au rythme du discours oral afin d'élaborer le sens poétique.

Lorsque le rythme graphique et le rythme linguistique ne partagent pas le même espace, ils collaborent pourtant toujours à la production de la signification du poème graphique. Dans le recueil *Naturellement*, Giguère distingue le texte du poème de la composition plastique de l'estampe à la sérigraphie. Le recueil est composé de huit textes et de huit sérigraphies disposés en face à face. Dans le poème *Hauts cris*, le rythme linguistique s'organise selon un

³⁵⁷Roland Giguère, « G », *Abécédaire*, *op. cit.*

mouvement circulaire, c'est-à-dire que l'initiation du poème fait écho à son interruption, que la première et la dernière strophe reprennent presque la même phrase : « Les appelants sont maîtres de ce lieu / immobiles et patients [strophe 1] [...] les appelants sont parmi nous / immobiles et patients [dernière strophe]. »³⁵⁸ Le caractère incantatoire de la répétition de ces segments de phrase, la valeur inéluctable de ces propos au présent de vérité générale sont défaits par le mouvement d'agitation qui structure les autres strophes du poème. Les énumérations qui constituent en grande partie le poème créent un rythme linguistique très saccadé, qui signifie la rapidité et la mobilité : « après les cris les éclairs / les hurlements sans fin / les sirènes les sifflements / les clameurs échevelées / tonnerre en tête / déchiré déchirant / le vent de panique / en fou de bassan / sur l'océan déchaîné »³⁵⁹.

La brièveté des vers, qui se composent d'un ou deux groupes nominaux ou prépositionnels, l'agencement typographique, qui accentue le découpage graphique et visuel du texte par le retour rapide à la ligne, signifient la frénésie. Les deux mouvements du rythme linguistique sont donc : d'une part, une certaine circularité, à travers une quasi-indistinction du commencement et de la fin du poème, et, d'autre part, une forme de secousse et de soudaineté.

L'organisation plastique de la page présente aussi deux types de mouvements. Le rythme graphique est constitué, d'abord, d'une dynamique de circularité, à travers la signe plastique du rond — de grande taille, occupant le dernier tiers de l'espace de la page, composé des couleurs verte, bleue et violette sur fond noir, figurant probablement la lune, une lune surréaliste —, et, ensuite, une dynamique de la striure, du découpage, à travers une texture hachée, des traits mouvants et discontinus qui élaborent l'étendue bleue et verte qui représente l'océan. La hachure et la striure opèrent au niveau plastique comme l'énumération, la structure

³⁵⁸ Roland Giguère, *Naturellement, La Main au feu*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Poésie », 1987, p. 130.

³⁵⁹ *Ibid.*

syntactique, la disposition typographique ainsi que l'usage du blanc agissent au niveau linguistique. Le cercle, qu'il représente l'organisation de la parole, la trajectoire du flux verbal, la structure du discours ou qu'il soit incarné dans le signe plastique du rond, tend à manifester une forme de statisme, de perfection et d'inorganique. *A contrario*, les procédés énumératifs de l'énoncé verbal et le travail de la texture, du trait et de la strie de l'énoncé plastique (grâce à la technique sérigraphique) révèlent une forme de mouvance, de violence, d'instabilité et d'organique.

Rythme linguistique et rythme graphique, bien que procédant de modalités hétérogènes et se développant sur des plans matériels et spatiaux distincts, concourent à produire la signification du poème, voire même une hyper-signification, un *archi-sens* dû à la surenchère expressive que représente le concours simultané des signes linguistiques et des signes plastiques. Il importe donc, dans la perspective de comprendre les processus rythmiques de la poésie graphique de Giguère et de percevoir la stratification de la signification à l'œuvre dans cette forme, de faire dialoguer les types de rythme. S'il n'y a pas coïncidence pragmatique des rythmes et partage du même espace d'inscription sur la page, cela ne signifie pas qu'il n'existe pas une concordance, voire une connivence, du rythme linguistique et du rythme graphique.

d) Le typoème de Jérôme Peignot

Dans les typoèmes de Jérôme Peignot, la relation entre rythme linguistique et rythme graphique est toujours du même ordre, en raison de la structure interne du typoème. En effet, le typoème se compose toujours de deux parties : la composition plastique-iconique issue de l'agencement et du bouleversement de signes typographiques utilisés comme signes plastiques

et, en bas de page, le texte. Le texte fait systématiquement écho au signe typographique utilisé pour réaliser la figure iconique du typoème. Rythme linguistique et rythme graphique ne coïncident pas spatialement. Le texte est souvent succinct, se réduisant dans la plupart des typoèmes à une courte phrase, un aphorisme, un proverbe ou un groupe nominal. Le flux du discours oral est moins développé que celui de la composante graphique, plus long et abondant.

Dans le typoème intitulé *On y vient de partout*³⁶⁰, la composition plastique est réalisée grâce à un agencement multidirectionnel des lettres –l et –a, répétées et articulées autour d’une lettre –v au centre ; ce qui forme un premier cercle, secondé par un autre cercle, composé lui-même des lettres ou groupes de lettres « N », « NE », « E », « SE », « S », « SO », « O », « NO ». La composition plastique déterritorialise les lettres de leur axe d’inscription habituel et de la linéarité attendue pour former le nom de ville « laval ». L’agencement des multiples lettres –l et –a emprunte la position des points cardinaux sur une boussole. La lettre –v fonctionne, de par sa position au centre de la figure plastique, comme un épicycle duquel procèdent les ondes de signes typographiques qui forment plusieurs niveaux de cercle autour. Le –v induit et produit des séries de ramifications graphiques. C’est une dynamique rhizomique qui organise le rythme graphique, dans la mesure où les signes graphiques opèrent comme les points qualifiés d’une ramification des directions et des trajets graphiques. Le mouvement rhizomique ne s’applique pas au rythme linguistique. Il n’y a pas de structure ramifiée dans l’organisation du flux verbal constitutif du texte. Des structures syntaxiques présentant des incises, des parataxes, des enchâssements de propositions auraient pu, par exemple, produire un rythme à caractère rhizomique. Dans le typoème *On y vient de*

³⁶⁰ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 198.

*partout*³⁶¹, la phrase est simple et présente, au contraire, une syntaxe concise, non complexe. La diction est rapide et directe, elle ne requiert pas d'articulations. Seule référence à l'éparpillement spatial : le champ lexical du déplacement — le verbe de mouvement « venir », les adverbes de lieu « partout » et « y » ainsi que la préposition indiquant la provenance « de ». Si les rythmes ne sont pas concordants dans les mouvements qui les caractérisent, ils se raccordent, au moins, par le déploiement d'une signification commune.

Exemple inverse : dans le typoème *Papiers à fleurs pour vie réglée comme du papier à musique*³⁶², la relation entre rythme linguistique et rythme graphique obéit à une même dynamique. La régularité qui organise la page, la rectitude des lignes droites qui composent la partition musicale vide et la répétition ordonnée des notes qui figurent des fleurs en marge des lignes de la partition procèdent d'un mouvement similaire à celui qui structure le texte. Le rythme linguistique se fonde notamment sur le retour quasiment du même en ouverture et en clôture de la phrase, à savoir des expressions ou groupes nominaux désignant les types de papier, « papiers à fleurs », « papier à musique » ; ce qui produit un effet de régularité, de circularité. La structure fixe et codifiée de la comparaison — comparé / outil de comparaison / comparant — accentue l'aspect réglé de la phrase. Peignot joue aussi sur le caractère fixe, sur l'ancrage solide dans la langue du proverbe « être réglé comme du papier à musique ». Le rythme graphique et le rythme linguistique procèdent d'un mouvement semblable d'ordonnancement des données graphiques, d'un côté, et des segments linguistiques, de l'autre. Le poète recrée une forme de régularité à l'endroit où il dérègle, où il déterritorialise la fonction et la position des signes de la notation musicale (les notes et la partition), là où il parodie les lieux communs de la langue (le proverbe) et prend tout l'écart propre à la dérision.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*, p. 108.

Le rythme graphique, qui relève d'une dynamique de l'ordre sur le plan plastique, procède pourtant d'une désorganisation du plan graphique traditionnel (au fondement de la typoésie). Les mouvements régulateurs ne naissent pas de l'harmonie du flux graphique ou du flux verbal, mais bien davantage d'une disharmonie initiale de la graphie et de la langue — objets de déterritorialisations — utilisées et réorganisées afin de produire un effet et une signification de l'accord régulier, d'une petite musique de la phrase et du graphisme bien réglée. Le tour de force du typoème, soit le court-circuit verbal-graphique de l'écriture, est effectué par la corrélation des rythmes graphique et linguistique.

Autre cas de figure des processus rythmiques typoétiques : concision graphique et minimalisme textuel. Parfois le typoème fait preuve d'un dénuement complet qui manifeste une attention resserrée sur les éléments minimaux de la langue et de la graphie. Ainsi, certains typoèmes présentent un texte réduit à un seul mot et une composition iconique simplifiée à quelques signes typographiques, dont parfois seulement un fait l'objet d'une subversion. Dans le typoème intitulé *L'amour*³⁶³, le texte se réduit au groupe nominal « l'amour » et la composition iconique-graphique se résume à une addition des noms « homme » et « femme » agencés en pseudo-palindrome. La structure faussement en miroir, en chiasme graphique, des termes « homme » et « femme » figure la rencontre amoureuse entre les deux sexes et manifeste le lien par la succession de toutes les consonnes –m présentes dans les deux termes. L'agencement palindromique contrefait permet de faire se succéder tous les –m, reléguant ainsi les –e, normalement en face à face dans un véritable palindrome. L'accent est mis ici sur la linéarité : le rapprochement et la succession des consonnes –m crée un mouvement graphique linéaire, continu, qui domine visuellement. Le rythme graphique relève d'un seul

³⁶³ *Ibid.*, p. 74.

mouvement, d'un segment unique, d'une ligne scripturale droite, continue. Le rythme linguistique est aussi réduit à sa plus simple expression puisque la phrase est nominale et se limite à un groupe nominal court — surtout si l'on considère que le déterminant du nom, l'article défini « le », est contracté.

Mais, peut-on encore convoquer la notion de rythme pour évoquer un mouvement unique, qui d'ailleurs n'en est pas vraiment un tant il traduit une forme de planéité ou de statisme ? Le typoème peut procéder d'une économie minimale sur le plan graphique comme linguistique, quitte à réduire le rythme à une expression relativement pauvre. De même qu'il peut se développer selon un régime rythmique relatif à la sérialité, notamment dans le cadre d'une typoésie qui répète sur la page, presque obsessionnellement, un signe typographique précis, ou bien encore lorsqu'il y a itération sonore (ou paronomase), lexicale ou syntaxique. La relation entre rythme linguistique et rythme graphique procède uniquement d'une modalité dialogique, dans la mesure où il n'y a pas coïncidence matérielle sur l'espace de la page. La concordance entre les deux types de rythme n'est pour autant pas exclue, elle se produit d'ailleurs dans de nombreux typoèmes. Les rythmes graphiques à l'œuvre dans les typoèmes sont extrêmement variés et peuvent changer totalement d'un typoème à l'autre. Il n'y a pas une ou des tendances rythmiques générales qui se dégagent des recueils de typoésie. La seule constante du typoème en matière de rythme est l'expérimentation des mouvements qui travaillent l'oralité comme la graphie, afin de laisser s'exprimer les processus dynamiques latents qui confèrent du sens à la parole comme à la *scripture*. Rappelons que la pratique typoétique de Peignot et, plus généralement, tout son travail littéraire sur le langage et l'écriture s'originent dans le désir de faire ressortir les lapsus du locuteur et du scripteur. De même que le statut du signe graphique déterritorialisé dans la poésie graphique est déterminé par un nomadisme constant du

signifiant, le statut du rythme dans le typoème relève aussi d'une tendance à la mutation constante.

Le rythme graphique manifeste les mouvements qui animent la *plasticisation* des signes graphiques, quels qu'ils soient, dans les œuvres de Dotremont, de Michaux, de Giguère et de Peignot, et déploie la signification poétique. Le rythme graphique, imprimé, exprimé, dans les traits résultant des trajets de la main et de la posture du corps du scripteur, découvre aussi l'émotion du poète plasticien dans la matière du texte, et contribue, en ce sens, à ce que je nomme un lyrisme graphique. Définir et envisager les conditions d'émergence et d'expression d'un lyrisme graphique, qui se manifesterait dans des marques graphiques, fera l'objet du prochain chapitre — l'enjeu de la poésie graphique étant l'élaboration d'une graphie personnelle, la manifestation du poétique et de l'émotion par le travail plastique de l'écrit.

Chapitre 5 – Le lyrisme graphique : l’expression du sujet dans les traits

1. Définition du lyrisme graphique

a) Lyrisme visuel et lyrisme graphique : relations, similarités et différences

Guillaume Apollinaire évoquait, en 1918, à propos du calligramme, l’émergence d’un « lyrisme visuel », c’est-à-dire de modalités lyriques qui sont de nature visuelle et pas uniquement verbale, dans le cadre d’un poème qui conjugue les dimensions poétique et iconique, verbale et visuelle. C’est ce que précise Jean-Michel Maulpoix à propos de la portée de la publication du recueil *Calligrammes* d’Apollinaire :

Calligrammes systématise, en 1918, deux types de poèmes nouveaux, le calligramme et le poème conversation. C’est alors aussi bien l’œil que l’ouïe modernes qui se trouvent valorisés, par des textes lorgnant vers la peinture et les affiches, ou rapportant des bribes de conversation retranscrites sur la page. Le lyrisme visuel développé dans *Calligramme* va proposer une écriture, une spatialisation, voire une picturalisation du sentiment lyrique : simultanésisme, bribes de conversation dans « Lundi rue Christine ».³⁶⁴

Une « spatialisation, voire une picturalisation du sentiment lyrique » : telle est la définition du lyrisme visuel. Spatialiser et picturaliser le sentiment lyrique est aussi l’apanage du lyrisme graphique³⁶⁵. Pourquoi, dans ce cas, ne pas recourir simplement à la terminologie de « lyrisme visuel » afin de désigner l’expression plastique du sentiment lyrique dans les poésies graphiques de Dotremont, de Michaux, de Peignot et de Giguère ? Dans la poésie graphique,

³⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Futurisme et esprit nouveau. Notes sur Guillaume Apollinaire et quelques autres... », <<http://www.maulpoix.net/Futurisme.htm>>, consulté le 15 mars 2012.

³⁶⁵ Précisons qu’il y a eu un précédent de l’expression lyrique sur le plan plastique dans le domaine de la peinture avec « l’abstraction lyrique ». Après la Seconde Guerre mondiale, Georges Mathieu, notamment, réalise des œuvres picturales où l’émotion individuelle s’exprime par le langage plastique.

l'expression lyrique est ancrée dans la matière graphique encore plus fortement que dans le calligramme et, partant, que dans un lyrisme visuel.

Le poème graphique n'est pas la simple figuration du thème du poème par un dessin agencant des mots — mots qui ne sont pas transformés dans leur signifiant, contrairement à la poésie graphique. Le travail plastique de l'écrit est bien plus conséquent dans la poésie graphique que dans le calligramme, dans la mesure où le poète expérimente la matière du signifiant graphique, se livre à un geste plastique fort : peinture réelle de la graphie, gravure, lithographie ou sérigraphie manuelle et artisanale de l'écriture, invention de nouvelles formes pour le signe graphique dans le dessin typographique, grâce au travail des caractères typographiques, etc. Il s'agit de sonder la dimension expressive de la graphie dans sa matière, sa texture et sa forme par des processus plastiques réels — ce qui diffère substantiellement du seul agencement du bloc typographique qu'effectue le calligramme — et non pas de se limiter à la seule tautologie, à la seule visualisation du poème par une mise en forme figurative de l'écriture, sans tenir compte de la texture de l'écriture.

Effectivement, dans le calligramme, l'attention n'est pas portée sur la valeur de la typographie en soi, ni sur la matière ou la forme du signe graphique en tant que tel. Le signifiant graphique et l'écriture demeurent inchangés, intacts, dans le calligramme. Il n'y a pas bouleversement, subversion ou déterritorialisation de la forme intrinsèque du signe graphique, du signifiant. L'effet iconique est créé par un agencement de l'écriture normale, non transformée. Ainsi, la ligne scripturale du calligramme conserve ses qualités propres, notamment sa linéarité et sa lisibilité. Dans la perspective de rendre compte de l'expression lyrique qui recourt à une expérimentation poussée, voire parfois extrême, de la matière et de la

forme du signe graphique dans les poésies graphiques, il s'avère nécessaire de formuler l'hypothèse d'un lyrisme spécifiquement graphique.

Le lyrisme graphique se définit comme l'expression du sentiment lyrique dans les constituants graphiques-plastiques du poème, comme la manifestation du sujet lyrique dans les traits graphiques qui élaborent l'écriture plastique, l'écripeinture, l'écrisérigraphie ou l'écritypographie du poème. Les constituants graphiques-plastiques désignent la forme, la texture, la couleur, la position, l'orientation du signe graphique réinventé, expérimental, des poésies graphiques, ainsi que les relations de transformation, les articulations, entre ces signes et les mouvements, les rythmes, qu'ils créent. La poésie graphique est un genre où il s'agit d'expérimenter les formes graphiques dans la perspective d'une expressivité scripturale, notamment d'une expression personnelle au sein de la matière de l'écriture. Le geste plastique du scripteur est toujours, dans un premier temps au moins, manuel.

Dotremont et Michaux peignent, à l'encre de Chine, des signes de premier jet. Giguère compose des sérigraphies à la main, dessine des motifs à même l'écran en tissu qui sert à l'encrage et imprime les caractères typographiques à l'aide de moules en bois qu'il a lui-même sculptés. Peignot crée le typoème en dessinant au crayon les signes typographiques, ou bien en découpant, puis collant des modèles de signes. L'implication et l'impression de la main du scripteur dans le tracé, la manifestation visuelle du geste plastique d'écriture confèrent à la poésie graphique toute sa spécificité, sa singularité et son authenticité. Afin de saisir l'essence et les enjeux de la poésie graphique, de la démarche de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot, il s'impose de considérer les traces du passage de la main, les marques plastiques-graphiques, surtout quand le poète-plasticien insiste sur l'inscription de l'émotion et du sens

poétique dans la matière plastique, sur l'expression du personnel et de la subjectivité du poète dans ses œuvres graphiques.

b) Le lyrisme graphique : l'expression du sujet dans la matière graphique

Il ne s'agit pas de faire table rase des théories du lyrisme en proposant l'hypothèse d'un lyrisme graphique, bien au contraire, il importe de considérer et d'intégrer un certain nombre de caractéristiques définissant le lyrisme. Précisons toutefois que notre propos n'est pas de faire une histoire de la notion de lyrisme, en mentionnant toutes les théories proposées sur le sujet au cours du XX^e siècle afin de situer le lyrisme graphique. En outre, nous pouvons commencer par souscrire à la caractérisation du lyrisme proposée par Jean-Michel Maulpoix dans *La poésie comme l'amour* : le lyrisme non pas tant comme une expression du « moi » que comme une épreuve de l'altérité.

Le lyrisme n'est pas réductible (non plus, d'ailleurs, que le lyrique) à la simple expression du moi... [...] Plutôt que la subjectivité, il attire l'attention sur l'altérité. Pour le lyrisme, comme l'écrit Michel Deguy, « ce qui est le plus précieux est le plus altérant, le plus altérant est le plus identifiant ». Épreuve de l'altérité, altération du sujet, soit de l'être altéré : tel serait le lyrisme, en définitive plus remarquable par la manière dont il s'écarte du « moi » et le décentre que par la façon dont il « l'exprime ».³⁶⁶

Le sujet lyrique dans la poésie moderne, puis contemporaine, ne se réduit donc pas à une seule et simple expression du « moi » ou « épanchement de l'intériorité », mais se définit tout autant dans sa relation avec le monde, avec la vie, avec l'autre et dans son expérience avec la matière, ainsi que le souligne Maulpoix.

³⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 116-117.

Apollinaire a célébré le « lyrisme visuel », Flaubert a réclamé du « lyrisme en style » et Breton a préconisé le « comportement lyrique »... Ces divers emplois du mot concernant certes toujours le rapport du sujet au langage, mais selon une logique toute autre que celle du simple épanchement de l'intériorité. Il s'y découvre le vœu d'un « lyrisme objectif » qui exalte le prosaïque et qui s'en va chercher dans la matière du monde la substance de son chant.³⁶⁷

L'expérience de la matière vécue par le sujet, la rencontre d'un horizon, la relation au monde, l'ouverture à l'autre représentent des fondements du lyrisme. Le lyrisme graphique, tel qu'envisagé dans les poésies de Michaux, Dotremont, Peignot et Giguère, se situe dans le prolongement d'une conception du lyrisme qui ne résume pas l'expression lyrique à « l'effusion subjective »³⁶⁸.

Notre objectif est d'inscrire l'hypothèse et la définition du lyrisme graphique dans la continuité ou, à tout le moins, de le mettre en perspective à l'appui d'une certaine acception du lyrisme, en l'occurrence, celle qui est proposée par Michel Collot dans *La matière-émotion*. Michel Collot envisage la manifestation de l'émotion poétique dans la matière-même du langage, incarnée dans la substance des mots. « L'émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme ; elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots. »³⁶⁹ Dans la poésie graphique, l'émotion transparaît dans la forme et les mouvements du tracé, elle s'inscrit à même la matière graphique, dans la texture du signe graphique réinventé. L'émotion témoigne de la relation, du dialogue, entre le poète-scripteur, la matérialité de l'écriture et les choses, les êtres ou les phénomènes du monde. Par exemple, Christian Dotremont manifeste dans la matière et le tracé du logogramme les mouvements qui traversent le signe graphique au moment où il invente le poème. Le logogramme inscrit aussi la trace des sentiments éprouvés

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁶⁸ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, (dir.) D. Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 66.

³⁶⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 3.

lors de la découverte, de la rencontre avec le paysage lapon, qui est à l'origine de la création de Dotremont.

[L]'émotion, loin d'enfermer le poète dans la sphère de la subjectivité, constitue un mode d'ouverture au monde. [...] L'é-motion n'est pas un état purement intérieur comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé comme au-dehors. [...] À l'origine de l'émotion, il y a toujours une rencontre.³⁷⁰

La poésie graphique est de toute part mouvement : mouvement des traits dans le nomadisme du signe graphique, mouvement du corps du scripteur dans le geste plastique, motion de l'écriture en pseudographie, mutation des formes, des manifestations, voire des médiums, du poème graphique, mouvements conscients et inconscients de la subjectivité qui trace, mouvements affectifs du sujet lyrique. Et Michel Collot définit le sujet lyrique de la manière suivante :

Le sujet lyrique ne repose pas en lui-même comme une entité psychique autonome ; il n'existe qu'à s'incarner dans une langue et dans un monde. Non le cosmos éthéré des idées et des idéaux, mais l'univers physique et sensible. Sa matière toutefois ne doit pas être envisagée comme une masse inerte et amorphe ; elle est animée d'une énergie qui la fait s'épanouir dans le sentiment et « scintiller » dans le poème. La « forme » de ce dernier, aussi « accomplie » soit-elle, n'est pas une construction intellectuelle et artificielle, mais repose sur la mise en œuvre simultanée de l'émotion et de la matière verbale.³⁷¹

Michaux, Dotremont, Peignot et Giguère expriment et expérimentent un désir commun de se réaliser dans la matière graphique, de conférer à la graphie une dimension personnelle dans sa forme même, de manifester une expressivité concrète du « moi » dans l'engobe même du signifiant graphique. Récuser l'abstraction et l'arbitraire de la langue en concrétisant, en investissant, la matière graphique, la plasticité de l'écriture : telle est la motivation des poèmes graphiques.

³⁷⁰*Ibid.*, p. 11.

³⁷¹*Ibid.*, p. 3.

Le lyrisme graphique manifeste l'émotion du sujet lyrique dans la matière graphique et verbale, exprime les mouvements intérieurs et extérieurs qui traversent le sujet lyrique et son écriture ou sa *scription*. Le lyrisme graphique constitue l'*in-scription* d'une « émotion »³⁷² dans la matière graphique-plastique du poème, au cœur du signifiant graphique iconicisé ou plasticisé, réinventé, subjectivé. Dans la mesure où les poètes graphiques insistent dans leur discours sur la nécessité de réaliser une graphie qui imprime dans sa forme les élans, mouvements, émotions et sensations de la subjectivité, il importe de préciser quelque peu la notion de sujet lyrique. En effet, puisque certains poètes — notamment Dotremont, Michaux ou Giguère — considèrent l'expérience graphique de la poésie comme une voie pour se trouver, se dire, à tout le moins pour se chercher, il est important de considérer les traces graphiques du geste du scripteur comme des marques de la fiction du sujet sur le plan plastique. Dans le cadre de l'énonciation lyrique, le « je » de l'énonciation n'est pas dans une relation concordante et immuable avec le « je » de l'énoncé, ainsi que le précise Dominique Rabaté, de même que dans la représentation graphique du sujet il n'y a pas une adéquation totale entre le poète-scripteur et la construction, la figure plastique de la subjectivité.

Le « je » de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le « je » de l'énoncé, à la fois but et source, effet et cause. Cette tension, qui ne se résout pas en une dialectique, fait ainsi porter l'accent sur l'instabilité de ce sujet : le sujet lyrique *en question*, c'est-à-dire ce sujet comme question, comme inquiétude, comme force de déplacement. Le sujet lyrique n'est donc pas à entendre comme un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité. Il est tout à fait insuffisant de voir dans le lyrisme l'effusion subjective.³⁷³

C'est la fluctuation et l'instabilité dans ce rapport qui engendre une mutation dans la manifestation du sujet lyrique et provoque des mouvements de personnalisation et de dépersonnalisation dans le poème.

³⁷² *Ibid.*, p. 11.

³⁷³ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *op. cit.*, p. 66-67.

Ce que j'appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d'articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, une dimension a-subjective de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en-deçà et au-delà du sujet.³⁷⁴

Dans la poésie graphique, l'écriture, c'est-à-dire la *scription*, la graphie, comporte une dimension subjective comme a-subjective, caractérisant l'expression graphique lyrique. En effet, si les poésies graphiques représentent un geste de subjectivation de l'écriture, une tentative d'élaborer une graphie spontanée, immédiate, personnelle, expressive et authentique, il n'en reste pas moins qu'il se manifeste aussi quelque chose en-deçà et au-delà du sujet, un aspect d'a-subjectif. Le lyrisme graphique comprend donc des mouvements de personnalisation et dépersonnalisation, qui manifestent les mutations et les aléas du sujet lyrique, un « sujet *en question* », en devenir.

Michaux évoque le plaisir, le sentiment de plénitude et de succès, de connaître un stade de pré-écriture où domine une intimité première, réelle et véritable avec le signe scriptural, encore à l'état de trace pure. L'intimité avec la graphie, avec le signe graphique, est accentuée à la mesure du degré de plasticité, de métamorphose ou d'exagération de l'écriture. Christian Dotremont mentionne une lisibilité interne, c'est-à-dire une forme de reconnaissance du scripteur dans l'individuation de sa graphie, une écriture-lecture de soi à soi. Giguère fait allusion au plaisir de l'édition, après la création verbale du poème, comme la continuité et l'achèvement du geste d'écriture — l'écriture étant envisagée comme un processus ressortissant autant à l'invention mentale du texte qu'au geste de *scription*, de mise en forme et de réalisation plastique, typographique, éditoriale de la graphie. Peignot, lui, aspire à une graphie qui partage avec son scripteur la familiarité du concret, qui communique selon une immédiateté du signe-signifiant-signifié, sans équivoque, qui se livre dans sa matérialité

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

même, qui fasse sens dans sa forme en soi. Les poètes graphiques partagent donc tous une pensée de l'écriture qui s'enracine dans un idéal d'intimité, de rapport direct et personnel au langage et à la graphie. La relation à l'écriture, et notamment à la graphie, est de l'ordre affectif. C'est pourquoi il importe de considérer l'inscription-réalisation-manifestation de l'émotion poétique dans la matière plastique-graphique du poème graphique.

La présence du sujet lyrique, de l'émotion poétique, est lisible-visible dans les mouvements de la matière, sur le plan graphique. Les éléments graphiques qui constituent des manifestations lyriques sont : la nature du tracé, la composition plastique-iconique de la page, les effets de texture et de matière, le rythme graphique, le type de signe (scriptural, plastique ou iconique), les catégories visuelles (figuration ou abstraction), la famille de caractères typographiques, le procédé pictural ou plastique (y compris l'utilisation artistique des procédés éditoriaux), les figures graphiques (paronomase graphique, gradation graphique, chiasme graphique, etc.), la forme des pseudographies, la teneur des écarts sémiotiques, le type de motifs plastiques ou iconiques, les personnages plastiques ou avatars graphiques du poète-plasticien.

Michel Collot propose, dans *La matière-émotion*, d'envisager l'émotion lyrique comme incarnée dans la substance matérielle du texte. Pour définir le lyrisme graphique des poésies du corpus, on propose de considérer que la manifestation de l'émotion lyrique prend corps non seulement dans les mots, mais, aussi et surtout, dans la matière plastique-graphique, dans le texte-tableau du poème graphique, qui, de toute évidence, ne se réduit pas à une seule composante verbale.

L'émotion est donc elle aussi liée à un horizon, qui déborde le sujet mais par lequel il s'exprime. Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l'expérience poétique. Mais plus encore que l'horizon, elle échappe à la

représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots.³⁷⁵

L'émotion est ancrée dans le corps graphique-plastique du logogramme de Dotremont, du poème-estampe de Giguère, du typoème de Peignot et de la pictographie imaginaire de Michaux.

Le fondement de la poésie graphique repose sur le potentiel de la graphie à inscrire le sentiment et le geste du scripteur, à manifester les phénomènes de langue et d'écriture dans sa matière, grâce à la mobilisation de sa plasticité, à la motivation et à la mise en mouvement de sa forme. Le tracé graphique enregistre les mouvements qui traversent la parole comme l'écrit, la main et le corps du scripteur ainsi que les émotions du sujet parlant-graphiant. La variabilité du tracé imprime l'infinité de l'expérience du langage et de l'écriture.

surprendre, dans le tracé d'une lettre, l'orientation d'une ligne, la violence d'une rature, l'inscription de l'émotion dans la matière même de l'encre et du papier, et dans le geste de l'écriture. [...] L'alchimie du verbe repose sur une transmutation réciproque de la forme et du contenu, de la matière et de l'émotion.³⁷⁶

L'émotion du poète s'inscrit dans la manifestation graphique des mots et des simulacres de mots, des pseudo-signes graphiques et s'incarne dans la trace du geste de l'artiste typographe ou peintre graphique. Dans la mesure où le poème est spatialisé, où la graphie est plasticisée et où le sujet lyrique s'exprime à travers des marques ou constituants graphiques, il est nécessaire d'envisager que l'expression lyrique se présente dans les traits du signe et de la ligne graphique. Dès lors, il importe de déterminer comment se manifeste plus spécifiquement l'expression du sujet lyrique sur le plan graphique dans les peintures de l'écriture de Dotremont et de Michaux, puis dans les typographies plastiques de Giguère et de Peignot.

³⁷⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 2-3.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

2. Paysages graphiques de « l'espace du dedans »³⁷⁷ chez Michaux et Dotremont

a) Un sujet tout de brèches: déliaison et sérialité du trait sismographique de Michaux

L'expérience du trait et de la trace constitue une étape essentielle dans la voie vers une expression recouvrée chez Michaux. La crise du langage, orale comme écrite, est visible dans l'éclatement du signe linguistique et des mots — les poèmes tels que « Glu et gli » — ainsi que dans l'exploration du signe graphique-plastique qui fait imploser la matière graphique — les pictographies imaginaires. À ce propos, Anne-Christine Royère évoque une forme de « glossolalie » qui manifeste une « voix-bruit ».

La quête d'une voix à soi ne conduit pas Michaux du verbal au pictural et au musical. La même contradiction est interrogée dans le langage, puis à l'intérieur du musical et du pictural pour réaffirmer le refus de la symbolisation, c'est-à-dire de l'accès au signe ou à la figure, et le souhait de se maintenir dans une idéale pictographie. Celle-ci désire rendre directement lisible en des traces les affects et les pulsions du sujet. En ce sens, essais picturaux et improvisations musicales peuvent être rapprochés d'une des veines de l'onomapoétique : la voix-bruit ou glossolalie. L'enjeu est identique : destituer la représentation par le travail du négatif. Le refus de ce que nous appelons « la position en signification » n'indique pas pour autant la réitération perpétuelle de l'acte de rejet. Au contraire, une pensée du signe émerge, ouvrant vers une voix nouvelle.³⁷⁸

La désarticulation de la structure du signe normatif, relatif au système, permet au personnel de s'immiscer et favorise ainsi l'apparition de la voix. La désystématisation de la langue et de la graphie offre la possibilité de recouvrer un état antérieur au stade du langage et de l'écriture, celui de la production de sons, au niveau verbal, et de la production de traits, sur le plan graphique. Anne-Christine Royère évoque le parler bébé et le pseudolangage considérant les expériences de l'oralité dans les œuvres littéraires de Michaux ; il serait approprié de qualifier les processus de déformation-formation du signe graphique, la pseudographie des recueils de

³⁷⁷ Henri Michaux, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 1984.

³⁷⁸ Anne-Christine Royère, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes, op. cit.*, p. 89.

poésie graphique d'écrire-gribouillis ou de scription-projectile, résultant du « geste brouillon »³⁷⁹ de Michaux. La pulsion du sujet s'imprime dans le déploiement répété, obsessionnel, des traits bruts, inachevés, n'atteignant pas le stade de la forme ou celui de signe scriptural à part entière. C'est ce que souligne le propos suivant d'Henri Michaux :

Pourquoi pas plutôt avoir essayé d'écrire ? » Écrire ! Des mots ? Je ne veux d'aucun. À bas les mots. Dans ce moment aucune alliance avec eux n'est concevable. Je suis au-delà. J'ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, sans vouloir l'éclaircir, en homme étourdi par les chocs, qui aspire à s'étourdir davantage... J'ai besoin de me déchaîner de la chaîne des mensonges et de mon maintien faussement calme, des affirmations d'espérance ou de confiance en l'avenir que j'ai données alors que j'ai perdu confiance. De nouveau tout est retombé. De nouveau l'inanité de la vie qui tient à un rien, l'absurdité et la fausseté de toute harmonie, la sottise de toute entreprise s'impose — et le monde effroyable et immense de la souffrance jamais loin, qui ferme la bouche à tout le reste. Pour cela, pour m'en soulager un peu, la peinture convient mieux. Mon impréparation presque totale. Mon manque de savoir-faire, mon incapacité à peindre, préservée jusqu'à cet âge avancé, me permettent de me laisser aller, de laisser aller tout — et sans me forcer — dans le désordre, dans la discordance et le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment.³⁸⁰

L'expression réelle du sujet advient dans une non préméditation, dans une spontanéité totale du geste et dans une déformation des formes, ainsi que le précise Henri Michaux.

Chargées de dizaine d'années d'inharmoine, de gênes, de heurts en des milieux inacceptés, mes peintures devaient se faire, avaient besoin de se faire, par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation. Toujours à *la dissolution, comme à un préalable nécessaire*, je dois avoir recours. [...] Triomphe par le ratage même, puisque non sans un certain scandale que je ressens, ils deviennent réussite (!) où, en plus, je me dégage de ce j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le « prévu », le final, le satisfait.³⁸¹

Le vide, la répétition et la vacuité du geste produisent une indifférenciation, une abolition du sujet.

³⁷⁹ Henri Michaux, *Émergences-résurgences, Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 572.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 568-569.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 573.

« Le problème de celui qui crée, problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être — qu'il en ait fierté ou bien honte secrète — celui de la renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide. »³⁸² Lorsqu'il y a rupture, vide et désertion du sujet, il y a paradoxalement possibilité d'une expression authentique du sujet puisque c'est la vacuité qui permet la renaissance du sujet. Les œuvres graphiques de Michaux sont organisées par des processus d'identification-désertion, de subjectivation-dépersonnalisation, où le sujet est en mutation perpétuelle — pris entre centre et absence. Nomadisme du sujet lyrique.

Dans *Émergences-résurgences*, Michaux commente sa pratique de la peinture tournée vers une expression véritable de soi et évoque le passage d'une peinture à l'eau de centaines de visages³⁸³ à l'apparition des signes graphiques imaginaires³⁸⁴, réalisés à l'encre de Chine :

Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi, rendu d'une impression que je ne reconnais pas, dont je ne saurai jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais. Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue — sortent tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens.³⁸⁵

L'humanisation du signe, la manifestation de la dynamique intérieure de l'homme par l'encre ou la présentification dans la matière graphique d'une perspective ontologique équivalent à une (re)présentation du sujet lyrique dans l'espace plastique. La spontanéité du geste, la fluidité de l'encre, la souplesse et la liberté du pinceau favorisent une expression authentique, parfois méconnue du peintre-poète lui-même, mais d'autant plus vraie. La peinture graphique,

³⁸² *Ibid.*, p. 575.

³⁸³ *Ibid.*, p. 558, p. 559, p. 560, p. 561, p. 563, p. 564-565, p. 566-567, p. 569, p. 570-571, p. 572, p. 574, p. 576-577.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 581-587.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 579.

libérée du carcan des mots et des formes, manifeste le sentiment lyrique, l'émotion du sujet se découvrant dans des sursauts d'identité, dans l'émergence-résurgence du moi profond et de l'inconscient du poète. La malléabilité de l'encre se prête particulièrement à la communication plastique et visuelle des moindres mouvements qui traversent la subjectivité. La spatialisation du sujet lyrique, en acte dans la poésie graphique de Michaux, invite à lire les fluctuations de la matière comme des indicateurs ontologiques, comme les traits et retraits de l'expression subjective : la ligne graphique est fondamentalement un diagramme de l'émotion poétique. Il est possible de lire les recueils de peinture-poésie graphique de Michaux comme un diagramme produisant une image graphique des états multiples et variés du sujet selon les périodes du temps. La ligne diagrammatique enregistre les mouvements du sujet, du corps et transcrit toutes les positions de l'émotion.

En forme de racine ? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard au grand jour. [...] Sur la page je le malmène, ou je le vois malmené, flagellé, homme-flagellum. Sans tête, tête en bas, tête massue, tête à l'emporte-pièce, homme écartelé se ruant vers on ne sait quoi, pour on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi. En expansions fluidiques, érigé, devenu triple, devenu râteau, fin, déroulé, déplié, débobiné, éperdu, longiligne, plus rarement massif (ça arrive), capsule, ou étalé, répandu comme goudron. Puis on en a vu venir deux à deux. Les rassemblant judicieusement, aurait-on pu en faire un catalogue (avec beaucoup de répétitions), catalogue d'attitudes intérieures, une encyclopédie des gestes invisibles, des métamorphoses spontanées, dont l'homme à longueur de journée a besoin pour survivre... ? Douteux. Trop incomplet.³⁸⁶

Dans la graphie imaginaire de Michaux, se dégage une figure-rhizome, qui résulte des projections d'être multiples et sérielles, répétées à l'obsession, mais inégales, variables et instables. Les signes sont le déploiement graphique des mouvements internes, les pulsions, les humeurs, les émotions du sujet lyrique qui forment un « catalogue d'attitudes intérieures ». L'insaisissable du signe graphique réinventé dans chaque tracé par Michaux est un écho à la

³⁸⁶*Ibid.*, p. 580-583.

mutation perpétuelle du sujet-processus, figurant l'impossibilité totale d'une figure stable, unique et unifiée. La désagrégation du signe graphique en traits, en jets d'encre demeurant en l'état, constitue une représentation graphique d'un sujet multiple, diffracté, mutant et exponentiel, donne à voir un autoportrait graphique. En ce sens, à propos du rapport de Michaux au portrait, à l'autoportrait (plus spécifiquement de la relation de soi à soi), Raymond Bellour évoque une figure faite de lignes de fuites, procédant de la dynamique du rhizome.

Plus profondément, s'impose le trouble de l'image de soi saisie dans l'actuel et le virtuel de l'autre : l'autoportrait inscrit dans le portrait, devenant d'autant moins saisissable. Enfin, il y a la caractérisation psychologique supposée propre à un individu, parallèle à celle du typage socio-ethnologique. Elle vole ici en éclats : le mythe individuel du névrosé, que cette évocation frôle sans jamais s'y arrêter, est évidé de l'intérieur par les lignes de fuite et les accidents imprévus qui composent de cet homme, de fragment en fragment, un vivant noyau de singularités : une sorte de figure rhizomatique, irréductible à toute logique oedipienne.³⁸⁷

L'encre de Chine enregistre les excès d'être, les plis et replis du « moi », les interruptions et irrptions du geste, les émotions. Le flot noir livre à l'état brut les flux de la conscience et de l'inconscient qui passent dans le geste.

Michaux donne ici [dans les premiers écrits] une première version de ce qui deviendra l'inconscient pragmatique, machinique et fluide, de Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie*. Un inconscient dont le désir est fait d'intensités variables, d'agencements multiples exprimant l'ouverture d'un Tout : le tout du monde à la fois comme cosmos et chaos, « chaosmos ». Il y aura ainsi une seule façon pour « l'homme entier » — pour Michaux qui s'apprête à écrire — de comprendre « les morceaux d'homme » : prêter à chaque morceau une voix, par la fiction, par la déformation-formation propre à la fiction.³⁸⁸

L'explosion du signe, la diffraction graphique manifestent le morcellement du sujet lyrique et la fragmentation de la figure, voire l'émergence de multiples figures. La matière graphique exprime les émotions et les fluctuations de la ou des figures du sujet lyrique. À ce titre, la

³⁸⁷ Raymond Bellour, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011, p. 212.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

poésie graphique de Michaux constitue une « matière-émotion »³⁸⁹ où le trait inscrit graphiquement, à même l'encre, les variations de la figure du sujet lyrique. En outre, ainsi que le souligne Michel Collot, « le règne de la “matière-émotion” coïncide avec l’“accomplissement” de la “forme” poétique et avec l’avènement du sujet lyrique. »³⁹⁰

La mutation et le morcèlement du trait de Michaux témoignent des mouvements intérieurs du scripteur, expriment les « fantasmes schizoparanoïdes »³⁹¹ du sujet, grâce à un geste déconditionné, libre, naturel et instinctif, et suggèrent que le sujet lyrique se donne à voir dans un inachèvement, un processus, un devenir et ne se manifeste pas comme une entité définie, stable et immuable. Le nomadisme de la ligne et du signe ainsi que la répétition du trait dans la variation esquissent la figure éclatée, en gestation, du sujet lyrique.

Directions par les traits / changées, multipliées / explosées par les traits [...] Survie par les traits / Pour se déprendre, pour se reprendre, pour se redéprendre / pour lâcher / pour déréaliser les traits.³⁹²

La prolifération et l'éclatement du trait présentent dans les flux et reflux de l'encre la formation et la déformation ou désagrégation du sujet, qui se donne à voir comme une figure plurielle et fragmentée.

Les fantasmes d'agression et de persécution, l'éclatement du moi et de l'autre en objets partiels sont omniprésents dans l'œuvre de Michaux. Celui-ci a toujours pris soin de préciser cependant que les monstruosité qui emplissent ses livres n'ont pas grand-chose à voir avec son comportement dans la vie. [...] Cet imaginaire peut être qualifié de schizoparanoïde [...] la mobilisation des fantasmes schizoparanoïdes contribue à libérer l'écriture, ou la peinture, des canons classiques de l'unité et de l'harmonie. Si Michaux les cultive, c'est qu'il trouve en eux un support privilégié pour l'entreprise de déstructuration qui caractérise son projet artistique [...] Loin de chercher à dépasser ou à maîtriser ses fantasmes schizoparanoïdes, Michaux encourage la libre expression afin de maintenir son œuvre et son moi à l'état d'inachèvement et de fragmentation.³⁹³

³⁸⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 3.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 163.

³⁹² Henri Michaux, *Par des traits, Œuvres complètes*, t.3, op. cit., p. 1250-1251.

³⁹³ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 161-163.

Le signe graphique inventé par Michaux, les traits et les formes plastiques qui caractérisent son expérimentation graphique présentent un sujet pris dans un devenir et dans le processus de la matière. La répétition est ambivalente, dans la mesure où elle énonce une surenchère de figures, des excès d'être, des sursauts nombreux de la subjectivité et signifie tout autant, dans le même élan, la destruction, voire la disparition, par la vacuité d'un sujet qui n'est fait que de brèches, par la perte et la dilution dans une infinité de visages et de facettes auxquelles conduit le geste sériel, obsessionnel. Dans les œuvres graphiques de Michaux, la répétition opère par déliaison, par traits et signes fendus, par brèches et tremblements, selon une « force machinique »³⁹⁴. Explosions et interruptions du corps graphique exposent respectivement les irruptions et les évasions du sujet lyrique ; les coups d'encre — points, taches, traits, striures, lignes diagrammatiques — révèlent ses multiples avatars. Les constituants graphiques de la pseudographie de Michaux expriment le sujet lyrique, l'émotion poétique, présentent un lyrisme graphique dans la matière plastique, dans les traits et par les traits.

b) La voix en coulée-coulure de Dotremont : écoulement et continuité de la ligne écho du logogramme

Dotremont associe le tracé du logogramme, la ligne graphique, à la trajectoire de son existence, ce qui suggère l'intrication entre les mouvements du trait logographique et ceux qui traversent, habitent et émeuvent le poète. Le sujet lyrique du logogramme se construit et se donne à lire dans une relation étroite avec les affects, les émotions du poète Dotremont.

³⁹⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 622.

Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble.³⁹⁵

L'existence de Dotremont est rythmée par des séjours hivernaux en Laponie. Le sentiment d'être ou d'exister totalement, de recouvrer la parole et la respiration se manifeste chaque fois que le poète nomade arrive en territoire lapon. Associer le tracé du logogramme au tracé du trajet en traîneau effectué en Laponie témoigne de l'interdépendance de l'expérience de Dotremont et de sa création graphique, de l'indistinction du geste graphique-pictural, de la voix qui s'imprime dans les traits et des sentiments et émotions de Dotremont. Il y a coïncidence entre les trajets nordiques de Dotremont voyageur et les trajectoires nomades du logogramme.

Michel Butor évoque cette correspondance de l'écriture et du trajet, de l'existence et du tracé ou de la trace chez Dotremont.

Il a réussi, mieux que n'importe qui avant lui, à mettre en relation la neige et la blancheur du papier. Dans la neige, on voit très bien comment le trajet peut devenir une écriture [...] L'écriture devient le trajet de notre existence même, la trace même du passage de quelqu'un.³⁹⁶

D'ailleurs, le logogramme naît d'une passion pour les traces, voire est caractérisé par une esthétique de la trace. L'expression du sujet lyrique est médiatisée par la trace graphique. Le lyrisme est donc de nature graphique dans le logogramme. Si la blancheur de la page fait écho à la neige de Laponie, la trace du logogramme renvoie par conséquent aux empreintes et marques sur le sol lapon.

Chez Christian Dotremont, si le monde du Nord couvert de blancheur n'est pas aussi menaçant, tout s'y passe selon le vers de Mallarmé : « le vide papier que la blancheur

³⁹⁵ Cité précédemment, dans le chapitre 1. Christian Dotremont, *J'écris donc je crée, Traces, op. cit.*, p. 21.

³⁹⁶ Déjà cité dans le chapitre 4. Michel Butor, *Dotremont et ses écritures : entretiens sur les logogrammes, op. cit.*, non paginé.

défend ». Le Nord blanc est un monde vierge défendu par la blancheur. *La blancheur défend*, mais invite aussi : il faut absolument être sensible aux signes qui vont apparaître sur elle mais il y a un désir irrésistible de marquer cette blancheur, ne serait-ce que par des traces de pas, de raquettes, de skis... et par une écriture.³⁹⁷

Le logogramme manifeste un enchâssement des types de traces puisqu'il se caractérise comme étant une trace écrite graphique, inspirée par des indices réels, relatifs au territoire lapon, et produite par la trace psychique de ces indices, à savoir le souvenir poétisé et fictionnalisé des marques et détails constitutifs du paysage, mémorisés par le poète. La trace psychique — « la trace psychique, qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant »³⁹⁸ —, les sensations et les émotions ressenties par Dotremont (lors de l'événement que représente la découverte du paysage lapon) constituent le substrat de la création du logogramme. La trace graphique du logogramme imprime les émotions du sujet lyrique, du poète. « Dans l'é-motion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. »³⁹⁹

En effet, le logogramme inscrit, dans sa forme même, l'expérience de Dotremont du désert de neige et réactive sur la page la trace psychique, le souvenir du paysage lapon vécu, intériorisé et esthétisé. Dotremont évoque la géographie lapone en termes de traits et de traces restitués et métaphorisés par le tracé du logogramme — qu'il s'agisse d'empreintes animales ou humaines dans la neige, de traces de traîneau, des stries ou des courbes présentes sur la surface neigeuse, marques du passage du vent, des strates de glace, etc. Les traits du logogramme présentent l'émotion du logographe Dotremont dans la matière graphique.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 539.

³⁹⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 24.

La trace-indice se mue en une trace psychique qui aboutit elle-même à une trace écrite spécifique. C'est précisément l'effet de mouvement présent dans la marque d'un passage qui motive la pratique de Dotremont. En effet, le logogramme, la trace écrite, est le résultat du geste spontané d'inventivité verbale et graphique de Dotremont, l'aboutissement de la dynamique qui a investi l'écriture et la conséquence de la vitalité plastique qui a traversé le signe graphique.

[M]es logogrammes sont d'une spontanéité totale, globale : jamais le texte n'est préétabli, jamais l'écriture n'est « retracée », et assez souvent je modifie en cours de traçage le texte mentalement inventé; traçage toujours rapide; je veux dire que l'invention verbale et l'invention graphique se déterminent autant que possible l'une l'autre. Ce sont des manuscrits originaux. Ce ne sont pas des calligraphies. [...] Je ne cherche pas la beauté, je cherche l'unité verbale-graphique directe.⁴⁰⁰

Adopter un geste spontané permet à Dotremont de saisir les pulsions de la main et les mouvements qui traversent le sujet, la graphie et le langage, de transcrire un imaginaire de la matière ainsi que de saisir les sursauts de l'être. La spontanéité privilégiée par le poète favorise l'impression de l'émotion, la possibilité pour le sujet de se révéler dans la motion de la matière graphique, à travers les aléas de l'encre.

À travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur : il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une émotion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème.⁴⁰¹

La ligne graphique du logogramme procède d'un déploiement de l'encre de proche en proche, selon une continuité et une poétique de l'écho. Écho des formes que prennent les signes résultant du geste du logogramme, c'est-à-dire sans retour du même, une répétition dans la

⁴⁰⁰ Christian Dotremont, dans Christian Dotremont, Michel Butor, *Cartes et lettres : correspondances 1966-1979*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰¹ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 40.

variation, une continuité texturale dans la différenciation graphique. La fluidité de l'encre et la souplesse du geste pictural favorisent la formation-inscription-projection graphique du sujet lyrique.

L'abondance ou le manque d'encre, la ténuité ou la prégnance du trait dans le logogramme témoignent des variations du geste du scripteur, de la nature des pulsions de la main, de l'émotion du scripteur dans l'instant de l'expérience de création du logogramme, de la sensation du poète au contact des mots, des traces et des souvenirs (notamment ceux de Laponie). L'approche scripturale de Dotremont, comme celle de Michaux, manifeste un désir de réintroduire le naturel dans le geste de *scription*, de déconditionner les postures d'écriture, de défaire ou de réensauvager le *ductus* — c'est-à-dire une conduite de la main éduquée à tracer, à écrire d'une certaine manière. Le logogramme procède par perpétuation de l'encre, presque sans interruption, mais selon une variation permanente du tracé, qui marque ainsi les oscillations de la voix : coulée noire ou logorrhée de Logogus euphorique arrivant en Laponie, retrait de l'encre ou économie de mots en hommage au vide substantiel du paysage lapon enneigé.

Ainsi, dans le logogramme *Un lapon à Rovaniemi* (1972), qui évoque sur le mode du souvenir — utilisation des temps du passé de l'indicatif — l'arrivée et le départ de Dotremont du village lapon Rovaniemi et décrit le sentiment de familiarité, voire de filiation et d'identité du poète avec la Laponie et les Lapons, le tracé est relativement linéaire, fin, respecte les espacements et ne comporte pas de nœuds graphiques ou de taches d'encre. La ligne graphique s'organise selon une économie de l'équilibre, la composition de l'espace du logogramme manifeste une certaine sérénité. L'harmonie graphique fait ici écho au sentiment

de plénitude, d'épanouissement, envahissant le sujet lyrique qui s'envisage « enfin chez [lui] »⁴⁰².

Un lapon, à Rovaniemi, la première fois, m'avait conduit à l'autobus, était reparti vers notre point de rencontre, et je l'avais regardé s'en aller comme si ma famille me quittait, et dix heures plus tard je sortais de la chaleur humaine et mécanique de l'autobus, que je regardais partir comme si je quittais ma famille. Quelqu'un m'avait montré dans la nuit bleue la lumière tremblante de l'auberge, et j'avais comme vers une famille qui ne m'attendait pas, et je tombais dans un piège de neige, et je rampais vers la lumière, et je frappais à la porte, et une Lapone au visage cuivré par l'absence de soleil m'ouvrait la porte avec un étonnement que je compris plus tard, c'était parce que j'avais frappé à la porte, et, tandis que des Lapons ne cessaient de dormir, me versait du thé et me préparait un lit, j'étais enfin chez moi.⁴⁰³

La texture du logogramme, la teneur de l'encre, la forme du tracé ainsi que ses trajectoires et ses orientations, la position du signe, la nature du signe réinventé ainsi que l'organisation spatiale participent à rendre et inscrire les émotions du sujet lyrique. Quand le logogramme n'emploie pas une pronominalisation au « je » — le référent du pronom de première personne du singulier n'étant autre de Dotremont lui-même —, le caractère autobiographique du récit du logogramme manifeste la présence de Dotremont, qui est donc à la fois poète, peintre, scripteur, narrateur et personnage des aventures laponnes et des pérégrinations graphiques évoquées dans le logogramme. Le « je » se décline aussi à la troisième personne du singulier, lorsque Dotremont utilise dans le discours du logogramme le nom Logogus en place et lieu du « moi ». Logogus se donne donc à lire comme un pseudonyme de Dotremont, représente un double fictif du poète logographe.

Le « je » peut également avoir une fonction métadiscursive ou métalinguistique quand le logogramme prend la parole à la première personne du singulier. C'est le cas dans le logogramme intitulé *Je suis un logogramme né à Tervuren ou plutôt je nais de cet instant*

⁴⁰² Christian Briend, *Christian Dotremont. Logogrammes*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les cahiers du musée national d'art moderne », 2011, p. 44-45.

⁴⁰³ *Ibid.*

(1969)⁴⁰⁴. Tervuren est le lieu de naissance de Dotremont. Le sujet lyrique — c'est-à-dire le « je » qui se désigne comme l'œuvre même, l'œuvre qui prend le pinceau pour s'exprimer — choisit d'évoquer le lieu de naissance, donc un des facteurs qui détermine l'identité d'une personne, sa nationalité, voire sa culture. Dans un premier temps, le sujet lyrique se définit catégoriquement (par la mention de la nationalité), puis se dédit, ou précise le caractère fluctuant et relatif de l'identité, par la proposition « plutôt je nais de cet instant ». Le logogramme, forme picturale-graphique dont l'essence est le mouvement et le nomadisme, dit ou plutôt écrit-inscrit les mutations du sujet. Le fait que Dotremont place au centre de son existence la création du logogramme renforce cette indistinction de l'élaboration-transformation de l'identité et de la gestation de la matière logographique. Les tracés du logogramme enregistrent les fluctuations de l'être, du sujet lyrique par la médiation de l'encre. Il n'y a pas une impression ou expression subséquente, mais production mutuelle des contours de la graphie et de ceux du sujet lyrique dans la matière du logogramme. Michel Collot, dans *La matière-émotion*, souligne cette indistinction de l'émotion du sujet lyrique et de son langage, de sa création.

Le langage n'y apparaît pas comme l'expression seconde d'une émotion qui lui serait antérieure et extérieure ; il en est partie prenante : « dans *émotion* » pour un poète, « il y a *mot* ». Ce mouvement de langage affecte aussi bien le sujet, qui « naît » avec le poème, que la réalité elle-même, qui l'« émeut » et qu'il fait bouger, l'arrachant aux représentations « figées » qui l'occultent ordinairement.⁴⁰⁵

De même, le logogramme est l'espace de réflexion et de gestation du sujet comme celui de l'écriture et de la poésie.

Dotremont s'interroge sur la manière dont se construit le sujet lyrique dans le logogramme intitulé *Je, quel drôle de mot nécessaire pour commencer à cesser à tour de drôle*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 25-26.

*d'être jeu seulement de moi nécessaire pour commencer à jouer notre vatout (1975)*⁴⁰⁶.

Dotremont réfléchit à la validité des mots et du langage habituellement utilisés pour parler de soi, pour se décrire et se définir. Selon lui, le « je » dédit plus qu'il ne dit puisque dire « je » c'est commencer à jouer un rôle. Mais, paradoxalement, les rôles joués par le « je » témoignent davantage du sujet que son discours littéral. Donc déjouer les mots, déjouer les lieux communs poétiques, déjouer les formes de la graphie, déjouer toute convention ou norme permet justement de se dire. De par son refus de systématisme et ses jeux incessants, le logogramme est une expression authentique du sujet lyrique.

Mais, se dire, c'est aussi évoquer ses émotions et ses sentiments. Or, le logogramme accueille le cri ou le chant du poète, les euphories comme les dysphories ou souffrances du logographe. Les logogrammes où sont évoquées des émotions autres que celles que suscitent la création du logogramme et les voyages en Laponie correspondent aux sentiments que Dotremont éprouvait pour une de ses amantes, Bente, désignée dans le logogramme sous le nom de Gloria. Ainsi, le logogramme constitue là encore une médiation. Après une médiation de soi à soi, dans la quête de son identité, le sujet lyrique utilise la logographie comme lieu de rencontre avec l'autre. Le « tu », utilisé dans le discours logogrammatique, est une adresse à la femme aimée, attendue et regrettée. Lorsque l'adresse n'est pas directe, Dotremont dédie son logogramme à Gloria, en hommage et en éloge à Gloria, en « écrivain à Gloria »⁴⁰⁷.

Dans le logogramme *J'écris à Gloria* (1969), l'évocation de Gloria est explicitement rattachée à l'écriture et aux logogrammes, suggérant que l'amour et la séduction sont partie intégrante du logogramme.

⁴⁰⁶ Christian Briend, *Christian Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 61.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

j'écris à Gloria / c'est mon travail / je suis écrivain à Gloria / c'est pour la séduire / je travaille huit heures par jour / pour écrire à Gloria / faire les brouillons / faire le net / c'est ma stratégie / mais parfois / je prends congé/ parfois même une année / pour que mes lettres lui manquent / alors je trace des logogrammes / c'est ma distraction / mon rêve étant / de séduire Gloria par mes logogrammes mêmes / dans une civilisation des loisirs⁴⁰⁸

Le tracé graphique du logogramme présente une organisation particulière. En effet, le texte est réparti en deux blocs concentrés, au tracé épais, relativement illisible, alors que les deux mots « séduire » et « logogrammes » sont écrits en plus gros et présentent une grande lisibilité. La particularité visuelle ainsi que le détachement matériel opéré à l'endroit des termes « séduire » et « logogrammes » suggèrent d'associer séduction et logogramme et de porter attention à cette idée de séduction au moyen du logogramme. Sentiments amoureux et création du logogramme sont liés dans l'énoncé visuel comme dans le discours verbal. Force est de constater que la ligne cristallise les temps forts de la vie du poète ainsi que les émotions majeures du sujet lyrique.

Expansion et contraction de la matière graphique signifient les variations de la figure du sujet.

En prenant le pinceau, Dotremont se soustrait donc à l'obligation d'exposer un sujet constitué par avance en identité. La personnalisation de son expression est fonction de la posture énonciative : quelqu'un se découvre sur le vif, s'essaie à l'image de soi sur la page, cristallise en effets d'optique et de langage, sous le coup du hasard qui gouverne son écriture aventuree.⁴⁰⁹

L'évolution du trait logogrammatique en nœuds, taches, strates ou autres coulures indique les mouvements, les sensations et les émotions qui animent le sujet lyrique en perpétuel

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Serge Linares, « On a touché au mot : plastique de l'écriture chez Christian Dotremont », dans *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, S. Linares (dir.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises ; n°24 », 2007, p. 298.

changement, se livrant dans la motion de la matière scripturale. Dès lors, un lyrisme graphique naît au cœur du logogramme.

Par ailleurs, si l'on définit le logogramme comme une graphie personnelle par excellence et comme la signature plastique de Dotremont, réaliser la logographie à même le sol lapon enneigé revient, eu égard au poète, à inscrire son empreinte graphique au cœur de la nature et de l'espace qui sont en partie à l'origine du logogramme. Dotremont crée, en 1963, ce qu'il nomme le logoneige ou logoglace —logogramme tracé dans la neige ou dans la glace, puis photographié. À travers l'adoption du sol lapon comme médium du logogramme, Dotremont atteint un absolu de la trace. Le logogramme, en s'inscrivant dans le paysage-source, rejoint son origine — en tant que trace écrite issue d'une trace psychique, elle-même élaborée selon des traces-indices lapons — et se constitue en soi comme une trace-indice du passage de Dotremont, les quelques traits dans la neige indiquant une présence humaine.

Ce qu'il y a d'intéressant avec le logogramme, c'est qu'il y a une connexion réelle, matérielle, dynamique — éphémère parfois, notamment dans le cas des logoglaces et des logoneiges — entre le signe apparent et le phénomène, ou l'acte qu'il dénote. C'est en ce sens qu'il est indice, indice d'une intervention (d'une trace voulue comme telle) si ténue soit-elle.⁴¹⁰

Dans *Emprunte mes empreintes*, le logoneige est présenté comme indice du geste de Dotremont, trace du sujet dans son oeuvre. La photographie du logoneige *Emprunte mes empreintes*⁴¹¹ (1976) manifeste l'inscription de soi à travers la trace graphique ainsi que par la mise en abyme de l'empreinte. D'une part, la photographie est une empreinte du temps, celle

⁴¹⁰ Nathalie Aubert, « Christian Dotremont, "La Mathématique du ténu" », dans *Christian Dotremont, les développements de l'œil*, Michel Draguet (dir.), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2004, p.143.

⁴¹¹ Christian Dotremont, *Emprunte mes empreintes*, dans *Christian Dotremont, J'écris pour voir*, Pierre Alechinski, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004, p. 23.

d'un instant -t, ainsi qu'une empreinte du regard du photographe⁴¹² ; d'autre part, le logoneige est constitué d'une empreinte dans la neige, celle de la graphie, du geste manuel de Dotremont. De surcroît, le jeu quasi homonymique — réalisé entre le verbe à l'impératif présent de deuxième personne du singulier « emprunte » et le nom commun féminin pluriel « empreintes » — accentue la réflexivité du logoneige qui discourt sur sa propre forme. La réalisation du *photo-logoneige*⁴¹³ s'effectue selon un enchâssement de médiums qui résulte d'un emprunt d'empreintes : le logoneige, empreinte graphique, étant emprunté par la photographie comme motif et sujet.

3. Le lyrisme graphique dans les typoésies de Giguère et de Peignot

a) La voix striée de Giguère : érosion de la ligne sérigraphique du poème-stampe

Puisque Giguère considère que le geste d'édition participe de la dimension poétique du texte, que la fabrication matérielle des lettres et du livre appartient au processus d'élaboration du poème, il est requis d'envisager la manifestation du sujet lyrique dans les constituants (typo)/(séri)graphiques du poème. Effectivement, le poète entend explorer l'essence des êtres et des choses dans la matière graphique des mots. Chez Giguère, le passage de l'âge de la parole à l'âge de l'image s'opère dans une continuité du geste poétique, dans une perspective d'expression lyrique et d'exploration de l'horizon poétique par une médiation plastique. La

⁴¹²Caroline Ghyselen, qui accompagnait Christian Dotremont lors de son séjour en Laponie, en 1976, a pris la photographie du logoneige *Emprunte mes empreintes*. Mais, Dotremont réalisait souvent ses propres photographies de logoneiges.

⁴¹³Le *photo-logoneige* et le *photo-logoglace* sont des termes que je crée afin de désigner la manifestation logographique produite par la photographie d'un logoneige ou d'un logoglace.

poésie relève autant des mots que des images (dessins, photographies, typographismes) ; elle procède d'une écriture polysémiotique, d'un continuum graphique polymorphique. On reconnaît là une tendance du surréalisme : « For surrealism, the province of poetry was never limited to the medium of spoken or written language. »⁴¹⁴

L'acte poétique giguérien s'inscrit au cœur d'une expérience graphique, où le sujet se réalise dans une traversée des formes à destination d'une écriture iconique. La découverte d'une poésie graphique, l'introduction d'une composante plastique dans le poème sont ainsi définies par Roland Giguère : « une tentative de donner à ma poésie une équivalence *visible* : une autre forme d'écriture pour dire les mêmes rêves, les mêmes désirs, les mêmes angoisses et débusquer parfois l'innommable, l'inimaginable. »⁴¹⁵ Les ressources plastiques-graphiques approfondissent les mots et « [l]'espace du dedans »⁴¹⁶ du sujet lyrique est présentifié graphiquement, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans la matière plastique de l'écriture et non pas seulement dans le signifié des mots. Giguère voit dans l'introspection du peintre et du poète la source de la création.

Le jour où le peintre a décidé de *sortir*, ce fut pour entrer en lui-même, pour se sonder, se palper, s'examiner à la loupe ou au microscope, se scruter, se survoler, voir ce qui pouvait se trouver dans ses ténèbres et rapporter ensuite des images si étranges, pleines de poésie, de lyrisme. Images de l'homme angoissé, inquiet devant lui-même. Il faut du courage pour marcher ainsi à la rencontre de la nuit, vraiment du courage, ignorant l'aspect que prendra sa propre image. « Il n'est au monde qu'une seule aventure : la marche vers soi-même, en direction du dedans, où l'espace et le temps et les actes perdent toute leur importance. » Henri Miller (*Tropiques du Capricorne*) Et c'est encore l'*Espace du dedans* d'Henri Michaux... [...] Le peintre, comme le poète, fait aujourd'hui un travail de scaphandrier. Il descend. Il descend dans le lit de son fleuve à lui et cherche dans le navire qui s'y trouve noyé, entre deux eaux, les trésors qu'il y sait. Il fouille. Navire-patrouilleur sillonnant jour et nuit l'immense océan de la poésie.

⁴¹⁴ Alyce Mahon, « The Poetic Jouissance of André Masson », dans Jean Khalifa (dir), *The Dialogue between Painting and Poetry : livres d'artistes, 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 83.

⁴¹⁵ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 51.

⁴¹⁶ Henri Michaux, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, op. cit.

[...] Poème, objet, signe, émotion, choc, panorama imaginaire maintenant introduit dans le monde tangible et qui aurait pu ne jamais exister.⁴¹⁷

Le paysage intérieur nourrit la formulation des images, de même que toute tentative ou acte de représentation a comme prémisses le regard intérieur du peintre. L'introspection s'effectue dans un imaginaire de la matière, l'iconicité et la texture des mots révèlent les émotions et sensations du sujet lyrique, les images graphiques réalisent la poésie. L'expression du sujet emprunte des images visuelles, investit la plasticité graphique de la lettre. L'ipséité⁴¹⁸ du sujet se constitue en tant que phénomène graphique. Le lyrisme est graphique dans les poèmes-estampes de Giguère, dans la mesure où l'exploration de la matière plastique-graphique des mots et des formes est concomitante à l'investigation de soi et à l'expression du sujet lyrique. Michel Collot évoque la relation entre l'exploration de la matière verbale, du signifiant, et la recherche et la formation du sens, empreint des affects du sujet.

Cette exploration et cette exploitation de la matière verbale a été orientée et interprétée dans des directions différentes, voire divergentes. Certains ont dissocié cette mobilisation du signifiant de la recherche d'un sens : ce qu'ils dénoncent et cherchent à évacuer, c'est le contrôle de la signification rationnelle sur l'énoncé poétique. Mais cela n'exclut pas nécessairement l'élaboration d'un autre type de signification, qui ne relèverait plus d'une intention consciente, mais serait intimement liée à la vie affective du sujet à travers l'épaisseur matérielle du langage et l'expérience sensorielle du monde. C'est par cette liaison que la signifiante poétique est matière-émotion.⁴¹⁹

Dans la poésie graphique de Giguère, le poète s'exprime aussi dans le geste du typographe plasticien des mots et des signes, dans la matière-émotion du texte-toile. L'élection d'une forme, la texture du tracé, l'apparition d'une tache ou de striures au sein de la composition plastique, l'agencement chromatique et graphique communiquent les variations de l'imaginaire, la diversité des images mentales et des émotions, sensations qui traversent le

⁴¹⁷Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 21.

⁴¹⁸Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 143.

⁴¹⁹Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 62.

sujet lyrique. L'élaboration et la réalisation plastiques et éditoriales du poème sont tout autant constitutives de la poésie que l'activité purement verbale, que l'association des mots et des phrases. Giguère insiste souvent sur la nécessité du contact matériel, tactile, de l'écrivain avec le livre, sur l'authenticité du geste du poète artisan de son livre, de l'écrivain connaisseur de la typographie.

J'ai toujours été intrigué par un écrivain qui ignore comment son livre a vu le jour, qui n'a jamais tenu entre ses doigts un caractère de fonderie et senti l'odeur de l'encre autrement qu'en ouvrant son premier exemplaire livré par l'éditeur. Le typographe est au cœur du texte : c'est lui qui fait le passage entre le manuscrit et le livre, il est le maître des lettres.⁴²⁰

Les livres-objets que Giguère réalise aux Éditions Erta sont le fruit d'une fabrication entièrement artisanale, d'une réalisation manuelle des caractères typographiques, des dessins, des graphismes (qui figurent sur les pages des recueils) ainsi que des impressions sérigraphiques. La conception et la facture des recueils sont complètement du fait de Giguère.

L'expression du sujet dans les composantes graphiques du poème se manifeste relativement explicitement dans *Abécédaire*. Un certain nombre des lettres par lesquelles débutent les fragments, les textes de l'abécédaire sont répétées, perpétuées, mais avec une variation dans leur texture, dans la teneur de l'encre. Les lettres capitales doublées ou triplées peuvent être agencées de deux manières possibles : successivement (phénomène de gradation) ou en miroir (phénomène de chiasme). Le chiasme graphique — capitales disposées en miroir horizontalement ou verticalement, notamment les lettres B, U⁴²¹ — ou la gradation graphique — capitales répétées dont l'encre du tracé et la consistance graphique s'accroissent

⁴²⁰ Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *op. cit.*, p. 99.

⁴²¹ Roland Giguère, « B », *Abécédaire*, 1975,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/fl/nlc014087.mo2-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

progressivement, en l'occurrence les lettres E⁴²², I, R, Y — produisent une version visuelle de l'écho.

Le chiasme graphique réalisé à la lettre B se donne à lire comme une manifestation graphique de la voix, qui procède par répétition (à la fois graphique et sonore) et s'exprime dans le texte par de nombreuses allitérations en labiale (occlusive sonore) –b. « Belle au bois / sur les dormants / de bouleaux blancs /comme odalisque gelée / sur le velours du temps / bague bleue à l'annulaire / le cerne aux yeux / et la bouche qui s'ouvre / comme un coquillage agonisant »⁴²³.

La texture et les effets de relief des sérigraphies transcrivent aussi, dans le flux graphique, les mouvements qui traversent le sujet lyrique. Les estampes sérigraphiques des recueils poétiques de Giguère présentent régulièrement une matière graphique striée. Le motif de la striure apparaît comme un leitmotiv plastique dans *Naturellement* et *Paroles visibles* — réalisés à la sérigraphie. Le dessin au crayon des livres *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* et *Abécédaire* est toujours un dessin mettant en exergue le trait, c'est-à-dire dont les motifs iconiques manifestent de manière ostentatoire les stries et les traits qui les constituent.

Dans le recueil *Naturellement*, les sérigraphies en marge des poèmes possèdent toutes un fond noir griffé par des lignes aux couleurs vives : vert, bleu, violet. Les motifs iconiques des planches sérigraphiques représentent une faune et une flore, allégoriques des paysages intérieurs, des différents avatars, du sujet lyrique, qui se cherche dans les profondeurs de son imaginaire, dans les abîmes existentiels et dans l'opacité de sa voix — une voix qui est un cri et se traduit sur le plan plastique par des biffures sur la page, traits qui fendent le noir par la

⁴²²Roland Giguère, « E », *Abécédaire*, 1975, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/fl/nlc014087.mo4-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

⁴²³Roland Giguère, « B », *Abécédaire*, 1975, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/fl/nlc014087.mo2-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

couleur. Les traits constituent des figures végétales, animales ou minérales quelque peu abstraites, en ce sens qu'elles ne possèdent pas toutes les caractéristiques physiques communes au référent et au type stable auquel il renvoie. Par exemple : les figures végétales ne se prêtent pas à être identifiées autrement que comme formes oniriques, imaginaires, de la végétation.

Il y a un écho entre la tonalité d'angoisse et de tourment présente dans les textes poétiques et la tonalité chromatique sombre et froide des estampes. L'énonciation fait constamment alterner les dénominations, la désignation glisse toujours d'une classe de noms à une autre — noms d'oiseaux, noms d'arbres, etc. — et exprime une forme d'instabilité de ou des identité(s). De même, les figures sérigraphiques se forment et se déforment dans l'érosion de la matière et dans les aléas des striures sur la page. Les êtres s'esquissent à peine, sont érodés ou indifférenciés et demeurent dans un en-deçà de la figuration. Les contours sont flous, la striure, produite par le travail sérigraphique de Giguère, manifeste une constitution des choses et des êtres dessinés relativement incertaine ou, pour le moins, sur le point de se défaire, en train de s'altérer.

Dans les poèmes, le sujet lyrique s'identifie à des figures végétales (l'orme dans *Avant-dire*, le saule dans *À ma lointaine*, le peuplier dans *Sans ombre*), animales (l'aigle dans *Tout mon sud*, le fou de bassan dans *Hauts cris*, l'oriole dans *À ma lointaine* et le cardinal dans *Tout mon sud*), minérales (la pierre dans *À ma lointaine*) ainsi qu'aquatiques (le ruisseau dans *À ma lointaine*), et se manifeste dans un « devenir-animal »⁴²⁴ ou un devenir-végétal. Ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de mutation des espèces à l'œuvre dans les signes peints de Michaux — mi-homme, mi-animal, mi-amphibien — et, plus généralement, dans son écriture.

⁴²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 340.

Le sujet lyrique giguérien semble se livrer dans une altérité, selon une fragmentation, un devenir et un glissement permanent d'une incarnation à une autre — végétale, animale, humaine.

Par ailleurs, la prédilection de Roland Giguère pour la sérigraphie — et, partant, pour la réalisation de poèmes-estampes sérigraphiques — s'origine dans les capacités chromatiques dont dispose ce procédé. Effectivement, le poète-plasticien peut expérimenter une infinité de dominances et de luminances, grâce à des mélanges d'encre produisant des nuances très spécifiques, grâce à la succession et à la superposition des encrages recréant sans cesse les couleurs au fur et à mesure que la composition se réalise et, enfin, grâce au potentiel, selon les vernis sérigraphiques utilisés, de faire du mat ou du brillant, de l'opaque ou du transparent. Giguère accorde une importance essentielle aux couleurs, tant dans sa peinture que dans sa poésie. Il attribue à chaque nuance une signification symbolique ou une émotion, qui ne correspond pas aux attendus psychologiques traditionnels, aux signifiés habituellement postulés par le récepteur. Par exemple, le jaune n'est absolument pas connoté positivement chez Giguère, il ne recouvre pas des valeurs synonymes de lumière et de chaleur, mais signifie davantage la folie, le trouble et la crise. Si les couleurs dites « chaudes » — jaune, ocre, orange, rouge — symbolisent le tourment et le péril dans l'esthétique giguérienne, les couleurs qualifiées de « froides » ont plutôt tendance, quant à elles, à communiquer des émotions bénéfiques. Ainsi, le noir représente le pouvoir, est puissant et synonyme de création et de régénérescence. Le bleu est noble, exprime la liberté, les idéaux, etc.

Dans les poèmes-estampes et les recueils, les différentes connotations chromatiques interfèrent avec le contenu textuel, expriment visuellement les émotions du sujet dans la matière graphique. La palette du sérigraphe exprime les affects du texte et de son scripteur.

Les émotions du sujet lyrique sont communiquées dans la texture des traits, dans le relief strié de la sérigraphie ainsi que dans les couleurs de l'estampe. La striure suggère que le trait n'est pas sûr, qu'il est sujet à variation ; l'érosion de l'encre représente visuellement les failles de la voix du poète-sérigraphe qui évoque ses difficultés d'être, le péril du signe menacé et la crise du langage. Les striures imprimées dans le corps graphique reflètent aussi les mouvements d'irruption et d'interruption qui travaillent la figure du sujet lyrique, les traits et retraits du geste du scripteur. Les éléments plastiques-graphiques du poème-estampe de Roland Giguère constituent donc bel et bien une manifestation graphique du lyrisme.

b) La voix mosaïque de Peignot : l'éclatement typographique du typoème

L'énonciation, dans la typoésie, ne rend pas compte explicitement de la présence du sujet lyrique. La plupart des typoèmes présentent des tournures impersonnelles : il s'agit soit de proverbes ou de locutions figées, soit de phrases de type sujet impersonnel + verbe au présent à valeur de vérité générale. Quand il n'y a pas de structures impersonnelles, les pronoms personnels demeurent tout de même à la troisième personne et désignent des personnages du récit typoétique. Or, ainsi que le souligne Dominique Rabaté, les places énonciatives dans le texte lyrique sont particulièrement poreuses, faisant en sorte que le poète peut construire des personnages qui sont figures du sujet. « La porosité de cette identification des places énonciatives dans le texte lyrique peut aussi conduire certains écrivains à forger des quasi "personnages lyriques". »⁴²⁵ Il semble effectivement que dans le typoème le sujet s'incarne dans plusieurs personnages. La figure du sujet se manifeste dans une altérité, dans une impersonnalité. C'est pourquoi Peignot emploie aussi parfois des citations d'auteurs, tels que

⁴²⁵ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *op. cit.*, p. 76.

Stendhal ou Cocteau. La citation, le proverbe, le lieu commun de la langue constituent des reprises d'une parole et d'une écriture altières ou / et communes. Mais, reprendre à son compte la parole de l'autre ne revient pas à l'effacement de son propre discours. D'autant plus que, dans le typoème, les dictons, expressions figées et autres citations sont aussi fréquemment détournés et subvertis afin, précisément, de créer une parole originale, renouvelée, à l'image de la graphie réinventée. L'énonciation à la troisième personne du singulier, voire un certain caractère impersonnel, ne signifient pas systématiquement la disparition du sujet.

Dans le typoème, la figure du sujet s'énonce selon un mode impersonnel, mais sans pour autant être complètement autoréférentielle puisqu'il y a une relation entre les affects et émotions exprimés par le sujet lyrique et ceux du poète. Ces points de résonance entre les affects du poète, voire parfois des anecdotes biographiques, et les émotions du sujet lyrique se concrétisent notamment dans les figures et les personnages lyriques des typoèmes. Ainsi, les personnages de la femme aimée louée, de la femme infidèle critiquée, de l'amant et du mari trompé, qui reviennent de manière récurrente dans les recueils de typoésie notamment dans *Toutes les pommes se croquent* et *Typoèmes*, font écho à des figures importantes de la vie de Peignot. Parfois, il les nomme explicitement et réfère ainsi directement à sa vie. Ces personnages apparaissent notamment dans un sous genre de la typoésie que Peignot nomme le typoème amoureux. Dans *Typoèmes*, une section du recueil est intitulée « Typoèmes amoureux » et présente des typoèmes sur l'amour, l'union amoureuse, la fidélité et l'infidélité, sur les deux sexes, l'homme et la femme, sur la rencontre et la séduction, sur la cristallisation stendhalienne du sentiment amoureux, etc. Le discours du sujet sur la séduction et les relations amoureuses manifeste une certaine interférence entre les émotions des personnages lyriques et celles du poète. Peignot s'exprime en tant qu'auteur en quatrième de couverture de *Toutes les*

pommes se croquent afin de mettre en évidence la relation intime entre la typoésie et la passion amoureuse, plaçant ainsi au centre les personnages lyriques du mari, de l'amant et de la femme et suggérant les rapports entre l'auteur, son écriture et les figures lyriques.

Le recueil *Toutes les pommes se croquent* — qui se donne à lire comme un « divertissement poétique en cinq acte » (selon le sous-titre) — reprend le mythe biblique d'Adam et Ève pour évoquer une histoire d'amour corrompue par l'infidélité. Peignot établit un lien direct, en quatrième de couverture, entre la passion (et ses travers) et le typoème.

Le plus grand pourvoyeur de typoèmes est évidemment la passion... Ce roman, où on ne sait plus qui des mots et des choses font le sens, est une véritable histoire d'amour avec mari, femme, amant et ordinateur. Nous n'en dirons pas plus — suspense oblige — tout au plus qu'ici la pomme croquée d'Adam et Ève et la pomme, croquée elle aussi, d'un Macintosh font pléonasme.⁴²⁶

Ambiguïté générique — typoésie (qui n'est autre qu'une hybridation de la poésie, de l'art typographique et du dessin), roman (désignation proposée par Peignot en quatrième de couverture), théâtre (structure en cinq actes du recueil, annoncé lui-même comme un « divertissement poétique en cinq actes » en sous-titre, donc filiation au théâtre) — ambiguïté sentimentale, corruption du numérique par rapport à la noble typographie au plomb signifiées dans la corruption de la pomme. Dans la narration typoétique, ainsi que le suggère très explicitement cet extrait de la quatrième de couverture, l'histoire d'amour est une scène de ménage, presque un vaudeville, où la triangulation infernale entre mari, amant et femme est le centre de la relation amoureuse. Conception particulière du couple dont ne peuvent apparemment pas s'absenter la tromperie et le ridicule. Sans pour autant établir un lien artificiel entre la fiction, le discours du sujet lyrique et la vie du poète, notons que Peignot utilise comme matériau littéraire des anecdotes biographiques. Il fait en effet mention dans

⁴²⁶ Jérôme Peignot, *Toutes les pommes se croquent. Divertissement typoétique en cinq actes*, Paris, Éditions des Cendres, 1996.

d'autres œuvres littéraires de la tromperie de sa première femme, qui l'a laissé pour partir avec son amant. Est donc à l'œuvre une esthétisation d'un événement vécu, repris et fictionnalisé par le poète plusieurs fois dans les romans, nouvelles, poèmes et typoèmes. En ce qui a trait à la reprise et à la transposition dans le typoème d'expériences sentimentales vécues par le poète, en participent aussi la dédicace à Lola dans les recueils de typoèmes ainsi que dans certains typoèmes dont le titre, le thème et le sujet verbal comme graphique évoquent la femme aimée, Lola, la deuxième et dernière épouse de Peignot. Son prénom, Lola, fait l'objet de toutes les combinaisons graphiques, sonores et lexicales possibles dans la typoésie.

Bien que Peignot reprenne des épisodes de sa vie amoureuse comme matière et sujet du typoème, il ne s'exprime jamais en son nom, ou sous couvert d'un « je » qui renverrait au « moi » autobiographique, dont la référence serait d'ordre onomastique. S'il y a clairement des références autobiographiques, qui s'inscrivent autant dans le récit que dans la composition iconique du typoème et qui nourrissent le discours du sujet lyrique, il n'en demeure pas moins qu'elles ne représentent pas une constante dans la typoésie et qu'elles semblent secondaires en comparaison de l'attention accordée par le poète au signe et au langage en soi.

Dans *Toutes les pommes se croquent*, le fait d'associer la pomme d'Apple ou Macintosh, soit le devenir numérique de l'écriture, à la pomme croquée biblique, symbole de la perte de l'homme et de sa faiblesse, n'est pas sans ironie et manifeste le doute de l'écrivain — fêru des belles heures de la typographie au plomb, de la calligraphie et des autres arts de l'écriture — quant à l'écriture et à la création littéraire par ordinateur. Évoquer, non seulement dans le discours verbal, mais aussi dans le contexte plastique du typoème, qui n'a cessé d'expérimenter le potentiel de la graphie et de mettre en évidence la richesse de la typographie, des réflexions et considérations personnelles sur l'écriture, souligne l'importance

qu'occupent l'écriture et la graphie dans la vie du poète. Si l'énonciation lyrique n'adopte pas une pronominalisation à la première personne, il n'y a pas pour autant effacement de la subjectivité de l'écrivain-scripteur. Les conceptions du poète sur l'amour et sur l'écriture s'expriment dans le discours du sujet lyrique, sur un mode impersonnel, ainsi que dans son interrelation avec les compositions iconiques typographiques.

Il s'agit, dans la perspective d'un lyrisme graphique du typoème, d'envisager que l'expression du sujet prend corps non seulement dans les mots, mais aussi et surtout, dans la matière plastique-graphique du typoème. Or, dans cette optique, il importe de considérer les émotions du sujet lyrique en relation avec celles qui sont exprimées par l'auteur, notamment pour ce qui est du rapport à la graphie et au langage, sujet cher à Peignot. En effet, le signe typographique, renouvelé par le geste typoétique de décontextualisation de la graphie, manifeste l'importance accordée par Peignot au langage et à l'écriture. L'approche graphique de Peignot exprime l'intimité qu'il partage avec son signe, singularisé, subjectivé par l'acte de déterritorialisation. Dans la mesure où la typoésie repose sur une concrétisation subjective de l'écriture, il importe d'envisager que l'émotion lyrique s'imprime dans la matière graphique.

Peignot aspire à une graphie qui soit concrète et qui fasse sens dans sa forme en soi, dans sa matérialité. La typoésie manifeste une pensée de l'écriture qui s'enracine dans un idéal d'intimité, de rapport direct et personnel au langage et à la graphie. Jérôme Peignot évoque la typoésie comme « un feu d'artifice qui [l]'a tout entier comblé. »⁴²⁷ Il ajoute : « Que l'extase qui a été la mienne sur le moment ait été de caractère méphistophélique, je l'atteste. »⁴²⁸ Le rapport à l'écriture, et notamment à la graphie, est une relation d'ordre affectif. Puisque le poème est spatialisé, parce que la graphie relève d'un processus plastique, il est nécessaire de

⁴²⁷ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, *op. cit.*, p. 16.

⁴²⁸ *Ibid.*

prendre en compte que l'expression du sujet s'inscrit dans les signes icono-typographiques réinventés. La relation affective, intime, du sujet avec la graphie s'exprime notamment par un humour du signe, qui naît du jeu avec les signes graphiques, de l'écart pris avec l'ordre sémiotique scriptural.

Le typoème a presque toujours une connotation ludique : le commentaire, le texte ou l'aphorisme (en écriture normale), en bas de page, se donne à lire comme un clin d'œil par rapport à la composition iconique. La subversion ou déterritorialisation du signe typographique dans le typoème constitue une prise de distance par rapport à la norme graphique reçue et attendue par le lecteur. L'écart graphique génère le rire dans le typoème. Dans le jeu avec les signes et les mots, Peignot crée une familiarité, une connivence avec la parole et la graphie.

Dans le typoème *Accents circonflexes au firmament de l'orthographe*⁴²⁹, le poète réalise un humour du signe grâce au glissement d'un ordre de signes à un autre, grâce à l'assimilation du signe graphique par le signe iconique. La composition plastique présente des signes iconiques représentant des étoiles, elles-mêmes formées par l'addition de plusieurs accents circonflexes désaxés. La déterritorialisation de l'usage et de la position du signe typographique de l'accent permet de former un signe iconique, au statut fondamentalement double, de jouer sur l'ambiguïté formelle des signes ainsi que sur leur signification et de créer une analogie verbale-visuelle, source du rire. Le firmament est orthographique en ce qu'il est engendré par la subversion des signes de l'écriture alphabétique devenus signes iconiques-étoiles. Les écarts pris avec le signe et les significations renouvelées qui en découlent manifestent une complicité entre Peignot et le système graphique français, caractérisent le

⁴²⁹*Ibid.*, p. 32.

rapport du poète au langage, expriment sa perception intime de la langue dans les nouveaux traits du signe graphique réinventé. Le typoème inscrit donc l'émotion lyrique dans la matière graphique, produisant ainsi un lyrisme graphique.

La complicité avec le signe et le rire avec le langage ne débutent pas avec le typoème. En effet, Peignot ancre d'abord sa pratique de l'humour sémiotique dans des jeux lexicaux et verbaux. Dans *Le petit gobe-mouches*, Jérôme Peignot entreprend une redéfinition des expressions figées et resémantise les lieux communs de la langue, grâce à un humour sur l'orthographe.

En me mettant à l'écoute du langage, j'ai constaté que pour peu qu'on obtempère aux affinités orthographiques qui les lient, à l'instar des cubes, les mots se prêtent à merveille à l'élaboration de constructions qui, fondée en raison linguistiquement parlant, ne ressortent que du langage et de lui seul. Ces constructions, j'en propose ici un commencement de relevé. Si, ce travail qui est aussi un jeu, je l'ai poussé assez loin pour composer un dictionnaire, c'est que j'ai pensé qu'il était plus sérieux qu'il n'en avait l'air. [...] Parlant seul, le langage est lourd d'enseignement.⁴³⁰

À travers l'invention du typoème, Peignot perpétue le geste humoristique à l'origine du renouvellement sémantique des mots, mais en investissant, d'une part, le champ graphique et visuel et, d'autre part, en jouant sur tous les types de signes d'écriture — non pas uniquement sur les « alphagrammes »⁴³¹, ou graphèmes alphabétiques, qui composent les mots. Il réemploie les règles de création verbale suscitant le rire dans *Le petit gobe-mouches* — qui consistent, entre autres, « à prendre une locution au pied de la lettre et à la confronter à un mot qui, tout à la fois, s'impose et la justifie au-delà de toutes les espérances : “FILLE DU TONNERRE : A son arrivée correspond un coup de foudre”. »⁴³² — et les duplique sur un plan graphique.

⁴³⁰ Jérôme Peignot, *Le petit gobe-mouches*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1979, p. 11.

⁴³¹ Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *L'écriture : théories et descriptions*, op. cit., p. 87.

⁴³² Jérôme Peignot, *Le petit gobe-mouches*, op. cit., p. 12.

Dans le typoème *De temps en temps l'éphéméride se met en quatre pour faire reculer le temps*⁴³³, Peignot prend au pied de la lettre la locution « se mettre en quatre », dont il réalise le sens propre sur le plan graphique — par un emploi décontextualisé des chiffres —, et la confronte à un mot qui s'impose, en raison d'une correspondance sémantique et visuelle. Dans ce cas, il s'agit de la notation des dates du calendrier, fonction de l'éphéméride. Peignot propose un nombre en palindrome, en jouant sur la possibilité de retrouver par addition le chiffre quatre mentionné dans le texte. Le nombre palindrome semble représenter une date, le 20/02, alors même que le texte évoque l'éphéméride qui se met en quatre. Les nombres 20/02 et 20/02 sont décomposés, se mettent littéralement en quatre, au sens propre, puisqu'il y a quatre suites de chiffres. Le sens figuré de l'expression « se mettre en quatre », exploité dans le texte, côtoie le sens propre, qui est, lui, mis en scène visuellement par la disposition des chiffres. Cette appréhension ou concrétisation graphique du sens propre de l'expression, alors même qu'elle est utilisée au figuré, est source d'un comique tant textuel que visuel. « On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. Ou encore : dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique. »⁴³⁴ Le sens de lecture double qu'offre la structure en miroir du nombre palindrome — aussi bien de droite à gauche que de gauche à droite — fait écho visuellement à l'énoncé verbal, qui propose de faire reculer le temps, de « se mettre en quatre » pour suspendre la dynamique de l'éphéméride. « Le palindrome est, par excellence, le diamant du signifié. »⁴³⁵ La stratification du sens procède de la double

⁴³³ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 168.

⁴³⁴ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1940, p. 87.

⁴³⁵ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 16.

dimension textuelle et plastique du typoème, du dialogue entre jeux de chiffres et jeux de mots.

Typoème, soit court-circuit graphique-sémantique qui suscite le rire. L'écart sémantique se conjugue à l'écart graphématique et favorise l'émergence d'un humour du signe typographique. Christian Morin, dans la perspective d'une définition sémiotique du discours humoristique, insiste sur la déformation du langage comme source du rire.

C'est par ce processus de saisie simultanée que se caractérise le discours humoristique. Le sujet énonciateur produit un discours double fait de stéréotypes langagiers (qui peuvent bien sûr eux-mêmes contenir des stéréotypes socioculturels) que l'énonciataire implicite doit saisir en même temps que leur déformation.⁴³⁶

Si Jérôme Peignot se livre à une « recatégorisation linguistique »⁴³⁷ des mots et expressions de la langue française, en opposition avec le discours sociolectal, la pratique typoétique dépasse cette seule dimension. Le déplacement du sens verbal est relayé par la déterritorialisation des signifiants graphiques et de leur signifié. La relation de Peignot avec l'écriture est donc perceptible dans l'humour créé par la mise à mal du signifiant graphique. Les formes graphiques variées que recouvre le typoème — circularité ou rectitude de la disposition typographique, figuration de la composition iconique, etc. — inscrivent sur le plan graphique les diverses formes d'expression du sujet, les différentes expériences du sujet avec le langage.

Si l'interférence entre le sujet lyrique et le poète est particulièrement manifeste dans les représentations du langage et de l'écriture dans la typoésie, elle est d'autant plus évidente dans *Le Petit Peignot*⁴³⁸, qui revisite la graphie du français à travers les yeux et la main de Peignot. Peignot donne son nom au dictionnaire graphique renouvelé de la langue française —

⁴³⁶Christian Morin, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n°3, 2002, p. 91.

⁴³⁷*Ibid.*, p. 95.

⁴³⁸Jérôme Peignot, *Le Petit Peignot*, *op. cit.*

parodiant le titre de la référence française classique en matière de dictionnaire, *Le Petit Robert* — et suggère la concordance de son auteur avec le sujet qui s'exprime dans les typoèmes, qui se manifeste verbalement et graphiquement dans les définitions du nouveau dictionnaire. L'expérience graphique et poétique de Peignot révèle que les émotions du sujet typoétique ont exclusivement un rapport avec le sentiment du langage. La relation affective à la langue et à l'écriture nourrit les émotions lyriques. Cette relation s'inscrivant dans l'inventivité et la matérialité graphiques, il est approprié de qualifier le lyrisme à l'œuvre dans le typoème de graphique. La spatialisation des émotions du sujet lyrique, l'éclatement typographique à l'œuvre dans le typoème manifestent une voix en mosaïque. Peignot compose, recompose la langue graphique et verbale par une mosaïque des signes typographiques désarticulés et rassemblés différemment à dessein de proposer un nouveau tableau de l'écriture alphabétique. Il communique donc une perception intime et subjective de la (typo)graphie dans le typoème, au cœur de l'espace graphique.

Nous avons envisagé les manifestations du sujet et de ses émotions dans la matière graphique et plastique du poème, les modalités des mouvements de personnalisation sur le plan verbal comme plastique dans chacune des pratiques : logogrammes de Dotremont, pseudographies de Michaux, poèmes-estampes de Giguère et typoésie de Peignot. Or, il importe aussi de considérer les processus de dépersonnalisation, la neutralisation de l'expression du sujet, qui interviennent dans les poèmes graphiques.

Chapitre 6 – Neutralisation de l’expression du sujet : les processus de dépersonnalisation de la poésie graphique

1. Réflexivité, autonomie et abstraction du signe comme écrans de l’expression du sujet

Les différentes expérimentations graphiques de la poésie, auxquelles se sont livrés, chacun à leur manière, selon un *modus operandi* différent d’une pratique à l’autre, Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot, ont cherché à créer une intimité avec le signe graphique, à recouvrer un sentiment d’adéquation du scripteur avec le signe d’écriture et à rendre la graphie plus expressive, plus personnelle. Pour ce faire, ils ont procédé à une entreprise de déformation-transformation du signe graphique, à une déterritorialisation du geste scriptural en geste plastique ainsi qu’à l’activation d’une imagination du signe — c’est-à-dire une libre expression du signe d’écriture, un inconscient graphique, un automatisme de la matière graphique.

L’expressivité plastique du signe dans les poésies graphiques est manifeste et éloquente quant à la possibilité pour le sujet lyrique d’inscrire l’émotion sur le plan spatial et spécifiquement graphique. En ce sens, il est légitime de lire les manifestations graphiques du sujet lyrique, de voir l’impression de l’émotion dans la matière, dans les traits de la graphie réinventée.

S’il existe un mouvement de subjectivation de la graphie dans les poésies d’un Michaux, Dotremont, Giguère ou Peignot, il y a néanmoins une tendance tout aussi évidente au retrait ou à l’effacement du sujet lyrique, à travers l’affirmation d’un signe graphique complètement réflexif, autonome, parfois abstrait ou spectral. Les facteurs de dépersonnalisation ou

d'objectivation de la graphie sont pluriels et divers. Il peut s'agir de la valeur spectrale de la trace graphique, qui tend à déréaliser l'expression du sujet lyrique, ou encore de l'autoréférentialité du signe, qui exclut toute référence autre que celle à lui-même, c'est-à-dire toute représentation du sujet lyrique, car il demeure dans une abstraction, dans un-deçà de la forme, du dire, de l'individuation.

D'une part, le signe graphique qui résulte d'une peinture de l'écriture est une trace — tel le logogramme de Dotremont et les idéographies abstraites et pictographies merveilleuses de Michaux — et se définit, à ce titre, autant comme indice du passage du geste du poète-scripteur, marque matérielle de l'expression du sujet, que comme vestige de ce qu'il a été à un instant $-t$, de ses émotions. La trace énonce autant une manifestation du sujet lyrique qu'elle ne désactualise ou déréalise cette marque subjective à l'œuvre dans le signe graphique.

Or, dans le logogramme de Dotremont et dans l'idéographie imaginaire de Michaux, la trace graphique se donne à lire comme un vestige du geste spontané et personnel qui a élaboré le signe inventé ou réinventé. La spontanéité du geste et la liberté donnée au mouvement — à travers l'adoption du pinceau qui glisse plus rapidement et amplement sur la page que le crayon — permettent d'inscrire avec une authenticité certaine les émotions qui traversent le sujet. Mais, dans le présent de la lecture, la trace du sujet lyrique est fantomatique, partielle. La spectralité de la trace graphique tend tout autant à déréaliser et distancier le sujet qu'à le manifester.

En ce qui concerne les recueils Erta de Giguère, si la présence de la main dans le tracé (typo)graphique relève d'un geste moins spontané et moins direct, il n'en demeure pas moins que la trace (séri)graphique imprime aussi les émotions du sujet dans le geste de fabrication plastique, typographique et éditorial du poème. L'expression du sujet lyrique sur le plan

graphique est également éloignée par la spectralité de la trace qui la médiatise. Quant au typoème, s'il est finalisé dans son processus de production par une mise en forme sur le logiciel Xpress de P.A.O., à des fins d'édition — Peignot ne réalise pas lui-même l'étape informatique de production du typoème pour une version publiable —, il n'en reste pas moins qu'initialement Jérôme Peignot compose manuellement, par dessin ou par collage, le typoème. Les mouvements qui se manifestent dans l'orientation des signes et la composition plastique peuvent rappeler le geste manuel initiateur, mais ils sont fortement atténués, voire neutralisés, par l'uniformisation des graphismes opérée par l'informatisation du typoème.

D'autre part, les expérimentations des poésies graphiques se caractérisent toutes par une réflexivité ou une autoréférentialité du signe d'écriture. Dès la première lecture-visualisation, l'enjeu du poème graphique se donne à lire et à voir : il s'agit de faire du signe par et dans le signe. Le signe graphique s'examine, expérimente ses ressources et ses limites au sein du poème, l'écriture et la graphie se commentent. La dimension métalinguistique et métascriptrale n'opère pas uniquement dans le discours verbal, elle agit visuellement, dans la matérialité de la graphie expérimentale, dans le processus de plasticité de l'écrit-inscrit. Si l'invention ou la réinvention du signe graphique permet l'avènement d'un nouveau signifiant, le maintien ou le renouvellement du signifié n'est cependant pas toujours assuré. En effet, si l'on considère un ensemble de poèmes graphiques, on constate que la lisibilité et l'accès au signifié du signe graphique sont souvent compromis. La clôture du signe graphique réinventé varie d'une poésie graphique à l'autre.

Ainsi, Dotremont et Michaux exposent le lecteur à une illisibilité du signe graphique : Michaux en inventant un signifiant graphique auquel il ne confère aucun signifié — faisant, dès lors, du signe désigné comme signe d'écriture davantage un signe plastique ou iconique —

; Dotremont en déformant tant et si bien le signifiant de l'alphagramme qu'il n'est plus reconnaissable en tant que tel et s'apparente alors davantage à un signe plastique ou iconique — le signifiant ne permet plus une identification de ses segments physiques, graphiques, qui sont pourtant les garants de l'association au signifié. Les pseudographies de Michaux et de Dotremont confrontent souvent le lecteur à l'illisibilité, à une abstraction plastique, à un certain hermétisme des signes et à une réflexivité sémiotique. Effectivement, l'objet du logogramme de Dotremont ou des idéogrammes imaginaires de Michaux n'est pas tant de proposer une graphie dont la lisibilité et la systématique sont assurées, mais davantage de manifester une réflexion sur le signe et une expérimentation du signe par le signe, afin de donner à voir l'expressivité et la plasticité de la graphie ainsi que les richesses et les possibilités de l'écriture dans sa matérialité même, voire de découvrir la dimension poétique de l'écrit-inscrit. L'éviction du signifié dans la forme graphique expérimentée, au bénéfice d'une hyper-expressivité plastique du signifiant, suggère que l'intérêt, l'enjeu et l'objet du poème graphique sont justement la recreation, voire la recreation, de l'écrit, du signe graphique.

Le signe graphique, métamorphosé dans le processus de logogramme de Dotremont ou recréé dans le geste pictographique de Michaux, possède une réflexivité indéniable. Le fait que le signe réinventé renvoie graphiquement et plastiquement à lui-même, ne possède pas de concordant sur le plan linguistique, manifeste que ce qui est primordial dans le poème graphique c'est l'action de l'écriture et le renouvellement sémiotique. L'abstraction plastique et l'hermétisme qui peuvent en résulter sont pleinement assumés par le logogramme ou la pictographie merveilleuse.

Qui plus est, l'occupation du texte sur la page est relativement minime, ce qui met en exergue sur le plan spatial et optique l'importance de l'expérience graphique. En effet, le texte logographié envahit en général l'espace complet de la page, voire de plusieurs pages sans s'interrompre, la fine ligne de transcription en écriture normale est de petite taille et reléguée à l'extrémité en bas de la page. Pour ce qui est des idéographies imaginaires de Michaux, le recueil est soit complètement envahi par les signes, le seul élément verbal demeurant est le titre — voir *Par la voie des rythmes* —, soit il est ponctué copieusement par des pages entières de multitudes de signes. L'espace inscrit est essentiellement occupé par l'expérimentation graphique et la lecture, d'un point de vue pragmatique, est donc orientée sur les signes graphiques.

De surcroît, outre une occupation spatiale considérable et une importance pragmatique, matérielle, la place centrale de l'expérimentation graphique est renforcée par un discours verbal qui, la plupart du temps, porte sur l'écriture, le signe scriptural et le langage. Le contenu textuel renvoie aussi à lui-même ainsi qu'à la réinvention sémiographique à l'œuvre sur la page. Réflexivité ou autoréférentialité s'imposent donc comme les sujets maîtres, les objets clés du poème graphique, notamment du logogramme de Dotremont et de la pictographie merveilleuse de Michaux.

En ce qui concerne Peignot et Giguère, il est aisé de remarquer que tous les typoèmes et de nombreux poèmes-estampes giguériens prennent pour sujet le signe graphique. L'enjeu du typoème et le clin d'œil à la typographie, au système d'écriture, résident dans le fait que Peignot formule une phrase qui commente la subversion du signe typographique en acte dans la composition iconique, ou bien joue sur le sens, la connotation et les possibles associations visuelles-verbales qu'on peut faire à partir du nom du signe ou de son emploi habituel à l'écrit.

Le discours verbal fait référence à l'écriture, à la matérialité graphique du langage et aux signes subvertis qui constituent le dessin typographique. Là encore, la composition iconique investit la totalité de l'espace de la page, le texte se résumant souvent à un aphorisme, à une phrase écrits en caractères typographiques normaux, en bas de page. Les signes typographiques déterritorialisés dans leur usage, qui composent la partie plastique, sont, eux, grossis par rapport à la taille habituelle qu'ils recouvrent dans un texte typographié de façon standard. Ce dispositif visuel tend donc à mettre en relief l'expérimentation typoétique de la graphie.

Par ailleurs, le signe typographique renouvelé par Jérôme Peignot est un objet humoristique : sa subversion graphique, visuelle, et le commentaire verbal qui l'accompagne ont un caractère comique évident. L'humour repose sur le signe, c'est le jeu typographique qui suscite le rire. Le fait que l'humour soit de l'ordre sémiotique souligne la nature réflexive et autoréférentielle du typoème.

Concernant les poèmes-estampes de Roland Giguère, nombreux sont ceux qui expriment visuellement et / ou verbalement une pensée sur le signe graphique. Les sérigraphies que réalise Giguère présentent régulièrement des agencements plastiques de lettres, commentés par le vers ou la phrase en bas de page. Il est souvent question de l'évolution du signe graphique et notamment de son péril ou de sa prospérité graphique. La composition iconique prend pour sujet la forme et les connotations d'une famille de caractères typographiques, évoque la fortune des consonnes, le déclin des voyelles, la force des capitales, etc. De surcroît, l'importance du travail plastique effectué sur ces signes typographiques consolide le rôle primordial qu'ils occupent dans la poésie graphique de Giguère. En effet, l'iconicité et la plasticité de la lettre sont telles qu'elles déterritorialisent le signe graphique en

signe plastique ou iconique. La dynamique du poème-estampe réside dans l'expérimentation du signe inscrit — qu'il s'agisse de l'ordre sémiotique iconique, plastique ou scriptural —, grâce aux ressources des moyens de la typographie, de la sérigraphie et de l'édition artisanale.

Par ailleurs, en ce qui a trait à l'organisation spatiale et matérielle de la page ou de la planche sérigraphique, force est de constater qu'il importe toujours pour Giguère que les signes graphiques et plastiques soient prépondérants. Effectivement, la qualité plastique de la lettre incite à considérer activement la matérialité du signe. Souvent, la composition plastique investit l'entièreté de la page et seul un aphorisme ou un court vers s'inscrit en bas de page ; ce qui met en relief la métamorphose du signe, la déterritorialisation du scriptural vers l'iconique ou le plastique. La teneur du travail plastique, l'agencement spatial et le contenu sémantique du texte présentent le signe graphique comme l'essence de l'expérience poétique et artistique de Roland Giguère. Les orientations verbales et plastiques des poèmes-estampes soulignent la réflexivité du signe, du texte et de l'écriture iconique.

En outre, dans la mesure où le poème graphique semble exprimer et imprimer presque exclusivement ce qui le concerne, l'expression des émotions du sujet est alors reléguée au second plan, voire est complètement neutralisée par la pensée du signe en acte. Si la focalisation sur le signe, la réflexivité de la graphie induisent un processus de dépersonnalisation du poème, la poésie graphique ne relève pas pour autant d'un pur formalisme.

Un autre facteur met à distance l'expression des émotions du sujet : les poèmes graphiques, surtout le logogramme de Dotremont, l'idéographie imaginaire de Michaux et les poèmes-estampes de Giguère, présentent parfois une certaine abstraction. Si l'abstraction peut conférer une expressivité visuelle inédite à la graphie et exprimer, à même la matière, les

mouvements qui animent le geste spontané du poète-scripteur, elle éloigne cependant la possibilité de la signification. Effectivement, lorsque le signe est illisible, le sujet lisant-regardant peut ne pas saisir le sens du poème.

Par ailleurs, la présence d'un humour du signe, voire d'une ironie sur les moyens d'expression et sur les ressources, ou plutôt sur le manque de ressources, du langage, éloigne la manifestation lyrique dans la poésie graphique. Si l'humour et l'ironie du signe, sur le signe, par le signe constituent une énonciation à part entière et révèlent le rapport au langage du sujet, ils peuvent aussi agir comme mise à distance de l'émotion du sujet. Il importe donc d'examiner comment les processus de dépersonnalisation à l'œuvre dans le poème graphique procèdent d'une pratique à l'autre et d'observer notamment les trajectoires spécifiques qu'ils empruntent selon qu'il s'agisse du médium pictural (Dotremont et Michaux) ou du médium typographique (Giguère et Peignot).

2. Autoréférentialité du signe et spectralité du sujet dans les peintures graphiques de Michaux et Dotremont

a) L'informe et l'informulé de la graphie imaginaire de Michaux

La poésie graphique de Michaux est traversée par des processus de subjectivation et d'objectivation. En effet, les trajectoires du tracé résultent des pulsions de la main qui rendent visible un inconscient fluidique, « machinique »⁴³⁹, sur le plan graphique, les irrptions-interruptions de la ligne, les dislocations-solidarisations des traits marquent les tentatives du sujet lyrique de se composer-décomposer-recomposer. Néanmoins, l'objet de la

⁴³⁹ Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979.

pseudographie de Michaux est initialement de découvrir de nouvelles formes graphiques, de constituer des signes graphiques possiblement intelligibles dans la perspective d'une écriture. Le projet de fonder une langue ou une écriture est abandonné par Michaux au fur et à mesure qu'il s'adonne à la peinture graphique, mais l'impulsion et la motivation initiales du geste demeurent de l'ordre sémiotique. De surcroît, la poésie graphique présente une dimension réflexive essentielle, dans la mesure où le texte, en marge des inventions graphiques, est presque systématiquement un essai sur le langage, sur l'histoire de l'écriture et sur l'idéal, voire l'utopie, d'un état du signe premier, brut, intime, familier, ludique, pas encore normalisé. L'autoréférentialité des signes peints des recueils *Mouvements*, *Par la voie des rythmes*, *Saisir* et *Par des traits* renforce la réflexivité du texte qui évoque ses propres modalités d'inscription et donne l'image d'un langage s'observant.

Les pictogrammes merveilleux, les idéogrammes abstraits et les *sismographèmes* ne renvoient qu'à eux-mêmes et ne s'inscrivent pas dans un système de référence, parce qu'ils sont des signifiants virtuels. Effectivement, d'une part, les signes nomades, instables, infinis, tracés par Michaux, ne se voient jamais attribuer de signifié et, d'autre part, ils procèdent d'un tel éclatement des segments graphiques et d'une telle confusion des signes potentiels entre eux que l'émergence d'un signifiant graphique est souvent compromise. L'autoréférentialité des signes imaginaires, la réflexivité du texte participent à une mise à distance de l'expression des émotions du sujet lyrique. L'absence de symbolisation effective du signe constitue comme un écran par rapport à l'expression de la subjectivité, puisque rien ne peut être formulé ni communiqué sans ambiguïté. Les signes et l'expression graphique de Michaux demeurent dans un en-deçà de l'écriture, au seuil de la graphie et de la signification, dans un pré-langage.

Marie-Christine Royère évoque, dans la perspective d'une « onomapoétique »⁴⁴⁰, d'une « voix acousmate »⁴⁴¹, le refus de la symbolisation comme un rejet de l'individuation. Ce qui s'applique aux expérimentations verbales de Michaux est aussi valable pour ses expériences sémiographiques.

Ainsi, les pseudographies « entérinent la mort du moi psychologique, par leur désir de se situer dans un “infra-langage”, dans des “*pré-gestes*”, bref, dans un bain sensoriel d'avant l'individuation. »⁴⁴² Les écritures imaginaires « confirment aussi, dans une rêverie d'indifférenciation pré-spéculaire, le refus de la confrontation à l'autre : cet “infra-langage” refuse toute symbolisation et la position en signification. »⁴⁴³ L'absence de symbolisation et de position en signification, le choix de ne pas dépasser le stade pré-graphique ou l'étape d'un « infra-langage »⁴⁴⁴ signifient une absence du sujet, en quelque sorte, dans la mesure où le sujet lyrique ne fait pas l'expérience de l'altérité dans l'acquisition du langage, ne se constitue pas dans une identité. Dans le cas où on envisage qu'il n'y a pas encore formulation du sujet puisqu'il y a pré-graphie, absence d'une écriture, la ligne graphique peut relever d'un mouvement a-subjectif.

La manifestation du sujet lyrique dans la « matière-émotion »⁴⁴⁵ de la poésie graphique de Michaux est sujette à variation, voire à contradiction, car la ligne graphique, par les jets et les interruptions d'encre rend et témoigne autant des excès d'être — se donnant à voir comme un accès à l'être, à soi, de par leur spontanéité, leur authenticité, projections de l'intime, de l'inconscient — que des absences du sujet lyrique. Jean-Michel Maulpoix évoque

⁴⁴⁰ Anne-Christine Royère, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, op. cit., p. 114.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 7.

l'utilisation, la valeur et le potentiel du trait, dans l'œuvre graphique d'Henri Michaux, en termes de projection et de libération de l'être, tout autant que de retrait et de soustraction du sujet.

Il s'agit constamment pour lui de combattre et de se dégager par des traits. Ces traits, ce sont des armes, des flèches aussi bien décochées contre lui-même que décrochées d'un entourage hostile. Des traits destinés à renverser les poteaux ou les barreaux qui l'enferment. Des traits libérateurs autant que combatifs. [...] Des traits négateurs enseignant le retrait, et des traits directifs invitant au départ. Des traits pour se soustraire. Des traits d'homme gauche. Des traits non littéraires. Des traits rudimentaires. Moins des poteaux par conséquent que des bâtonnets innombrables, comme en tracent les enfants qui apprennent à écrire.⁴⁴⁶

Le trait en lui-même est ambivalent dans la pseudographie de Michaux : il marque les coups d'éclat du sujet, enregistre les irruptions ontologiques autant qu'il rature et rejette les élans identitaires, qu'il récuse la forme, la formation, la figuration en demeurant à l'état de jet, de segment graphique informe. Le trait correspond également à la biffure, à la rature, qui signifient la négation de ce qui vient d'être inscrit, le refus. C'est-à-dire que le projet du sujet de se trouver et de s'énoncer en s'inscrivant spontanément dans la matière même de son tracé est suspendu dans le geste même du trait, qui dit autant qu'il ne dédit, qui avance quelque chose autant qu'il barre ce quelque chose. Il ne s'agit pas d'effacer, mais bien de nier pour greffer à l'inscrit un supplément de négativité, ainsi que le souligne Anne-Élisabeth Halpern :

Au rebours, Michaux érige la rature comme une pratique « contre » de l'effacement : « Rature sur les traits du visage sur l'empreinte de l'objet sur la trace du fait » (« Ratureurs »). Biffer, « nier graphiquement, ne signifie pas effacer, mais imprimer sur un discours le discours du non » : « Images à la fois montrées, niées et raturées. N'étaient-elles pas plus complètes ainsi, plus satisfaisantes ? » (*Saisir*, f° 10). C'est pourquoi aussi la composition des portraits passe chez lui par leur « ratissage » au moyen des lignes : « J'arrive parfois à la reconstitution des traits, mais c'est sans intérêt véritable, m'étant tellement biffé moi-même pour arriver à ce résultat, moi et

⁴⁴⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Une morale par les traits », dans Pierre Grouix, Jean-Michel Maulpoix (éd.), *Michaux. Corps et savoir*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, 1998, p. 195.

ma propre vie, que celle du portrait est par contrecoup annulée elle aussi et faite pierre » (*En pensant au phénomène de la peinture*, p. 90)⁴⁴⁷

On peut aussi envisager les idéographies abstraites de Michaux comme une accumulation de traits corrigés successivement les uns les autres par l'ajout d'un nouveau segment : tentatives de trouver le juste signe, la vraie écriture. « L'écriture, pour Michaux, ne fut supportable qu'à l'état de trait : urgente, rapide, sérielle, violente, rompue, précipitée, toujours en avance d'une révolte sur la pensée, prenant de vitesse ses propres traces. »⁴⁴⁸ Le choix du trait comme forme graphique et picturale privilégiée témoigne d'une expression plastique placée sous le signe du non-figuré, en-deçà de la forme et de la figure. En sémiotique, les marques de rature sont désignées comme « pluricodiques »⁴⁴⁹, parce qu'elles peuvent s'appliquer aussi bien à des messages écrits qu'à des images. L'esthétique picturale et graphique de Michaux n'est pas sans écho avec la poétique de ses œuvres littéraires — voir les poèmes tels que « Glu et gli », etc. Le parti pris de demeurer dans un informulé, le rejet de la symbolisation comme refus de l'individualisation et, partant, comme absence de manifestation de la subjectivité correspondent, sur le plan plastique, à la pratique du portrait, voire de l'autoportrait, sans figure — la série des Meidosems⁴⁵⁰ — et, au niveau graphique, à la prédilection pour une graphie abstraite, pour une préécriture de traits sans formes fixes, de lignes nomades.

Le travail d'a-figuration des Meidosems peut être mis en relation avec le processus de négation ou de retrait du sujet lyrique dans les pseudographies. Delphine Sérís, dans « Les Meidosems : l'entreprise paradoxale du portrait », souligne l'approche problématique du

⁴⁴⁷ Anne-Élisabeth Halpern, « Michaux, Artaud : visages, ravages ou les mirages de l'autoportrait », dans Pierre Grouix, Jean-Michel Maulpoix (éd.), *Michaux. Corps et savoir*, op. cit., p. 249.

⁴⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Une morale par les traits », op. cit., p. 196.

⁴⁴⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 300.

⁴⁵⁰ Henri Michaux, « Texte et lithographies de "Meidosems" (1948) non repris en 1949 », *En marge de « La Vie dans les plis »*, *Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 245-253.

portrait dans la peinture de Michaux et ce qui en découle quant à son rapport au visage et à la formulation identitaire.

La stabilisation physique ne connote donc pas positivement une organisation définitive du sujet. Facteurs d'achèvement aussitôt assimilés à une pétrification, les substances dures, à l'opposé de l'élasticité des fibres et des fils, métaphorisent plutôt la mort, la mutilation intime. Le métal — « acier », « cuivre » ou « fer » —, la pierre, la glace ne sauraient former autre chose qu'un « masque » impropre. Ces matières sont les équivalents poétiques de la gouache, qui, opposée à l'aquarelle, admirable « surface de dissolution, de divergence et de distorsion » où « les traits partent à la nage », gèle les traits dans un « petit mortier contre les évanescences ». Ces rapports complexes des Meidosems au visage comme image fixe de l'identité, figure quittée et regrettée à la fois, rendent bien compte du double mouvement de répulsion et de réhabilitation du visage que suggère le reste de l'œuvre d'Henri Michaux. Le visage — visage du poète ou visages des autres —, lieu où se noue la crise d'identité, y motive ainsi une caractérisation tour à tour positive et négative.⁴⁵¹

Si la labilité des matières telles que l'aquarelle ou l'encre, dans le cas des peintures graphiques, et l'imprécision du trait permettent de donner à voir le fluide propre à l'intériorité, à l'intime, elles favorisent aussi une dilution de la figure et un éloignement de toute possibilité de représentation. L'expression du sujet par l'intermédiaire de la peinture et du « faux » portrait se situe précisément dans une négation de la représentation, dans une a-figuration, dans un rejet de la visagité. L'inscription du sujet dans le langage verbal se manifeste sous la forme d'une glossolalie et d'une voix acousmate. La projection graphique du sujet dans les expérimentations sémiographiques se présente selon une certaine abstraction, ou, pour le moins, dans une imprécision productrice d'informe.

Michaux peint une dilution de traits, de la forme, l'aquarelle qui lui plaît tant (*En pensant au phénomène de la peinture*, p. 108-111) accentue sa tendance à la métamorphose, à la polymorphie, aux « changements ». [...] Comme si chez Michaux, la peinture batifolait avec les formes et se livrait à un jeu du *je*.⁴⁵²

⁴⁵¹ Delphine Séris, « Les Meidosems : l'entreprise paradoxale du portrait », dans Pierre Grouix, Jean-Michel Maulpoix (éd.), *Michaux. Corps et savoir, op. cit.*, p. 98-99.

⁴⁵² Anne-Élisabeth Halpern, « Michaux, Artaud : visages, ravages ou les mirages de l'autportrait », *op. cit.*, p. 243.

À l'instar de l'aquarelle, la fluidité de l'encre de Chine, utilisée pour les expériences graphiques, favorise aussi un nomadisme des formes, une mutabilité incessante des projections du moi, qui n'atteignent pas le stade d'énonciation véritable et se retranchent dans une abstraction, renvoyant au signe par lui-même pour lui-même, mais frappé de mutisme.

La tendance à l'informe, au non-signifiant et au retrait est signe du refus de l'élaboration d'une expression, d'une formulation de soi, car se dire c'est déjà se dédire, c'est trahir les mouvements multiples et continus qui traversent l'être. « L'imprécision des traits dans les peintures de Michaux est la possibilité laissée au visage de toutes ses virtualités, de ses aventures de lignes possibles, de son devenir. »⁴⁵³ La forme clôt, alors que l'informe rend compte du possible, laisse libre, témoigne de l'inconscient. Les mouvements de personnalisation et de dépersonnalisation s'expriment donc dans les traits et retraits de l'encre, l'*in-scription* de l'émotion se fait sur le plan plastique-graphique. Le trait tel qu'il est envisagé et employé par Michaux manifeste une ambivalence ; il est une saillie à travers le jet d'encre et, de fait, une possible saisie de soi, tout autant qu'une négation ou qu'un retrait de toute marque subjective à travers la biffure.

La biffure oppose constamment le choix d'une image et son rejet, le oui et le non, « l'acceptation » et « l'horreur de l'acceptation », la représentation et le « refus d'assimiler ». Refuser d'assimiler, c'est-à-dire rendre semblables des éléments différents, le signe et le réel, c'est rejeter tout parallélisme qui donne à la langue, en soi métaphorique, de dominer la réalité perçue. Mais refuser d'assimiler, c'est-à-dire d'intégrer à son moi, physique et spirituel, des éléments empruntés au milieu extérieur, c'est encore s'interdire de s'identifier à ses propres signes. Michaux formule ainsi une poétique dont le moteur est le soupçon porté contre toute forme de signe, fût-il inscrit par le sujet écrivant lui-même, puisque chaque signe est choix, restriction et menace.⁴⁵⁴

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁵⁴ Didier Alexandre, « Je suis foule : l'énonciation plurielle chez Michaux », dans Catherine Mayaux, *Henri Michaux- Plis et cris du lyrisme*, Montréal / Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997, p. 47.

La prédilection pour le trait, notamment pour la biffure, peut signifier le retrait du sujet lyrique, l'absence d'identification du scripteur à son tracé, la désertion de la voix et de l'émotion dans la matière et manifester la réflexivité et l'autoréférentialité du signe graphique inventé. La pseudographie de Michaux — qui recouvre les formes du pictogramme merveilleux, de l'idéogramme abstrait et du *sismographème* —, bien qu'elle soit spontanée, mouvante et non structurée, n'en demeure pas moins un ensemble de signes, quelle que soit leur nature (iconique, plastique ou graphique). Dans la mesure où le signe ne dispose jamais d'un signifié ou d'une explication de son sens potentiel, il ne peut que renvoyer à lui-même et engendrer une certaine abstraction. Si l'abstraction, l'informe favorisent une expressivité de la graphie, elles contrarient parfois la possibilité d'une expression claire et stable des émotions du sujet lyrique. Si la déformation et la non-figuration permettent de prêter à la graphie un discours visuel singulier, unique, personnel et subjectif, il reste que l'illisibilité et l'abstraction des formes peuvent aussi avoir comme effet le seul renvoi au signe, un signe frappé de mutisme. L'abstraction a une valeur plurielle et ambivalente dans la poésie graphique de Michaux, puisqu'en libérant du carcan de la forme elle déconditionne, tout autant qu'elle dissout et perd la possibilité de faire sens et de s'exprimer à cause de l'informe.

Qui plus est, même lorsque le trait inscrit les percées du sujet, le caractère spectral de la trace désactualise cette projection ontologique, déjà dépassée et pétrifiée par son immortalisation sur papier. La trace engendre la trace, car son inéluctable qualité mortifère motive et enclenche la production d'une nouvelle trace, actualisée et présentifiée. L'impossible ontologique qui caractérise la trace, à savoir présence déjà absente au moment de son inscription, qualifie aussi l'entreprise sémiotique de Michaux. Effectivement, s'il y a un travail du signe en foule, une infinité de signes uniques dans les œuvres graphiques de

Michaux, c'est parce qu'il y a impossibilité de saisir l'être dans la trace, empêchement d'une graphie complètement authentique. Le signe juste né, récemment inventé-tracé, est toujours à reprendre, à réinventer immédiatement après son inscription, afin de créer-tracer ce qui échappe et ne cesse d'échapper. C'est aussi tout le problème de l'énonciation-inscription de soi : une fois formulé, écrit, inscrit, portraituré, le sujet est désactualisé, réduit, unifié et éloigné de son essence. Le caractère fantomatique de la trace, paradoxalement, autorise peut-être une éventuelle saisie de soi, dans la mesure où ce qui préoccupe Michaux c'est de manifester les fantômes de l'intériorité qui témoignent davantage de l'être que les représentations de la figure, que le discours maîtrisé de soi sur soi.

Michaux, comme Chesterton voulait « peindre l'âme de la vache » (*En pensant au phénomène de la peinture*, p. 92), aspire à la représentation de l'intériorité : « Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles » (*En pensant au phénomène de la peinture*, p. 92)⁴⁵⁵

La valeur de la trace graphique est double relativement à la manifestation du sujet lyrique et à l'expression ontologique ; elle signifie autant le retrait du sujet que son passage. De même que la pseudographie de Michaux peut être le lieu où s'imprime l'émotion du sujet lyrique, elle peut aussi présenter un signe replié sur lui-même où ne demeure qu'une inscription graphique vidée de toute présence du sujet. L'hermétisme et l'autonomie du signe créent la réflexivité et l'autoréférentialité de la pseudographie. Se manifeste aussi le regard critique du poète-scripteur qui propose une foule innombrable de signes, sans jamais leur assigner un signifié ni quelque forme de correspondance, de sens.

Toute l'ironie repose sur le fait que le texte qui accompagne les signes, dans les recueils de poésie graphique de Michaux, évoque l'histoire de l'écriture, une pensée sur les

⁴⁵⁵ Anne-Élisabeth Halpern, « Michaux, Artaud : visages, ravages ou les mirages de l'autoportrait », *op. cit.*, p. 241.

formes graphiques et sur le langage, mais ne se réfère à aucun moment directement aux signes en marge. Le texte à côté aurait pu faire office de transcription ou d'explication de la graphie métamorphosée, mais il se joue du lecteur en abordant le sujet sans donner de réponses, de solutions ou d'éléments de compréhension ou de signification quant aux signes inventés. Une certaine forme d'ironie de la part de Michaux se manifeste, puisqu'il propose un discours verbal qui procède par commentaire périphérique des signes graphiques abstraits, alors même que le lecteur attend, au fil du texte, d'avoir des informations explicites sur la nature et la signification de la pseudographie. Jeux de signes, jeux de traits et jeux du « je », ainsi que le formule Anne-Élisabeth Halpern, caractérisent les recueils de poésie graphique de Michaux. Faire et défaire, projeter pour ensuite raturer ou créer une graphie sans la parachever instaure un jeu d'avancées suivies de réserves, une dynamique graphique de traits et retraits — le retrait recouvrant à la fois le retrait réel, spatial, matériel, c'est-à-dire l'absence, et le retrait symbolique, à travers la biffure et la reprise de ce qui a été tracé. Par conséquent, les processus de dépersonnalisation de la ligne graphique et des expériences sémiotiques sont autant à l'œuvre, dans la poésie graphique de Michaux, que les mouvements de subjectivation, qui inscrivent l'émotion du sujet lyrique dans la matière et dans le tracé.

b) L'absence de traces (le sujet évanoui) ou les absences de la trace (le signe abîmé) dans le logogramme de Dotremont

Le logogramme est le résultat d'un processus de subjectivation et de nomadisme de l'écriture. La trace du passage du pinceau, le vestige du geste spontané de mise en acte d'une expressivité et d'une naturalité graphiques se perpétuent selon un mouvement de proche en proche. La logographie se donne à lire et à voir en tant que trace écrite qui, à la fois, porte le passé du mouvement initiateur et annonce la logogrammation à venir, dans la mesure où la dynamique du logogramme relève d'une perpétuelle mutation du signe graphique et se présente comme une écriture en devenir. Cette double valeur de rappel et d'annonce de la trace est explicitée par Jacques Derrida.

Cette impossibilité de ranimer absolument l'évidence d'une présence originale nous renvoie donc à un passé absolu. C'est ce qui nous a autorisé à appeler *trace* ce qui ne se laisse pas résumer dans la simplicité d'un présent. [...] D'autre part, si la trace renvoie à un passé absolu, c'est qu'elle nous oblige à penser un passé qu'on ne peut plus comprendre dans la forme de la présence modifiée, comme un présent-passé. Or comme passé a toujours signifié présent-passé, le passé absolu qui se retient dans la trace ne mérite plus rigoureusement le nom de « passé ». Autre nom à raturer, d'autant plus que l'étrange mouvement de la trace annonce autant qu'il rappelle : la différence diffère.⁴⁵⁶

L'entreprise plastique logographique — qu'il s'agisse du logogramme, du logoneige ou du *photo-logoneige* — caractérisée par une exploration du paradigme de la trace, par une expérience de nature indicielle, neutralise autant qu'elle exprime (éventuellement) l'apparition du sujet lyrique. Effectivement, si l'on envisage la trace dans sa valeur spectrale, comme présence d'un déjà plus, le logogramme propose dès lors un sujet qui n'est plus, un vestige de ce qu'il fut à un certain moment, et, à ce titre, présente davantage une absence du sujet.

⁴⁵⁶ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 97.

La présence-absence de la trace, ce qu'on ne devrait même pas appeler son ambiguïté mais son jeu (car le mot "ambiguïté" requiert la logique de la présence, même quand il commence à y désobéir), porte en soi les problèmes de la lettre et de l'esprit, du corps et de l'âme et de tous les problèmes.⁴⁵⁷

Le logoneige — qui correspond à une expression spontanée et authentique du scripteur dans la matière naturelle, à savoir dans la neige et les glaces laponnes — n'incarne pas, paradoxalement, le sujet, à cause de sa nature de trace éphémère, perdue dans la nature et vouée à la disparition ainsi qu'à l'oubli. C'est d'ailleurs pourquoi Dotremont recourt à la photographie : photographier le logoneige permet de communiquer cette expression logographique singulière.

Mais, perpétuer une trace graphique, en l'occurrence le logoneige, par une trace photographique confère à l'œuvre une dimension spectrale, parce que celle-ci est constituée par le résidu d'un passage dans la neige, lui-même conservé et communiqué par un médium qui tend à restituer une présence ponctuelle grâce à l'image d'un espace-temps révolu. La propension du geste photographique à saisir la réalité ne signifie pas qu'il y ait concordance entre l'objet en soi (le logoneige), réel, et l'épreuve, l'image imprimée sur la plaque photosensible (le photo-logoneige).

Cette interchangeabilité de l'épreuve et du modèle n'est qu'un leurre [...] L'image photographique est mortifère quand elle est considérée comme la trace physique d'une présence, le reliquaire d'un spectre, ou par ses éléments esthétiques, son noir, son image vivante d'un monde rendu immobile.⁴⁵⁸

Si la photographie permet d'entretenir la mémoire du logoneige, d'en donner une image, d'une certaine manière de le *représenter*, il n'en demeure pas moins qu'elle ne peut le restituer en tant que tel. Le modèle n'équivaut pas à l'épreuve, le logoneige diffère du *photo-logoneige*.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵⁸ Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 16-17.

Tous ces processus indiciels desquels la logographie relève tendent davantage à dépersonnaliser les formes du logogramme, à éloigner l'expression des émotions du sujet — et ce, malgré le fait qu'initialement la logogrammation soit entendue par Dotremont comme un procédé de personnalisation de la graphie et une possibilité d'intimité du scripteur avec sa poésie, grâce au geste de création-inscription.

Ensuite, si le logogramme naît du désir de donner une lisibilité plus grande à l'écriture par l'intensification de son iconicité, grâce à une expressivité plastique et visuelle, la personnalisation et l'exagération extrême du signe graphique produisent une illisibilité parfois telle que la ligne logographique devient relativement abstraite. L'impossibilité de lire le signe logographié neutralise, en quelque sorte, l'expression éventuelle du sujet, souhaitée par Dotremont. Autrement dit, la réflexivité du signe crée un écran quant à la manifestation des émotions du sujet. La lisibilité et l'accessibilité du logogramme ne sont rendues possibles qu'avec la présence de la transcription, en écriture normale, des signes scripturaux logographiés et déformés. Pourtant, Dotremont récuse l'abstraction du langage. C'est pourquoi il interroge constamment les moyens de se dire par une métamorphose de la langue, notamment sur le plan graphique. Le poète semble donc remplacer une forme d'abstraction — celle du système phonographique — par une autre, à savoir l'abstraction plastique du logogramme. En revanche, l'abstraction plastique est précisément ce qui donne à l'écriture une expressivité visuelle importante et manifeste graphiquement les émotions, les sentiments, les pulsions et les états d'âme du sujet. Donc, la logographie présentifie le sujet lyrique autant qu'elle l'éclipse, témoigne tant de mouvements subjectifs qu'a-subjectifs.

Précisons que les processus d'expression et de neutralisation du sujet lyrique ne s'organisent pas selon une modalité éruptive-interruptive, comme c'est le cas dans la

pseudographie de Michaux, mais davantage selon un glissement dans la liaison du trait, par une continuité de l'expression qui évolue dans la coulée de l'encre. L'expression en coulée-coulure — écoulement continu de l'encre surabondante, coulée magmatique de l'écriture, signes et mots devenus coulures, abandonnés des formes, mais surchargés de matière — manifeste les différentes mutations du sujet, qui est autant présentifié qu'éclipsé par la trace logographique. La présence-absence qui caractérise la trace logographique implique un double processus de subjectivation et de dépersonnalisation.

En prenant le pinceau, Dotremont se soustrait donc à l'obligation d'exposer un sujet constitué par avance en identité. La personnalisation de son expression est fonction de la posture énonciative : quelqu'un se découvre sur le vif, s'essaie à l'image de soi sur la page, cristallise en effets d'optique et de langage, sous le coup du hasard qui gouverne son écriture aventurée.⁴⁵⁹

Par ailleurs, l'objet du logogramme est essentiellement de défaire les moyens existants du langage — jugés insuffisants par le poète —, puis de recréer des mots, des expressions, de renouveler les lieux communs de la langue et de débusquer de nouvelles significations, à la fois dans le travail plastique de la graphie et dans les tentatives phonétiques et syllabiques à l'oral. C'est ce que souligne Yves Bonnefoy.

Et en revanche une perpétuelle et même parfois lassante mise en question ironique des moyens de l'élocution. Doué d'une aptitude extraordinaire à embrasser par l'esprit le panorama de la langue, ce qu'on peut appeler son champ paradigmatique, Dotremont aimait parcourir à chaque instant celui-ci et le faisait avec une agilité et une rapidité qui lui permettaient de glisser d'une structure de signification à une autre, d'y déboîter et d'y subvertir les locutions toutes faites, d'y décontenancer les stéréotypes. Cet instrument de toutes les aliénations, de toutes les libérations, le langage, il l'écoutait, le réaccordait sans cesse.⁴⁶⁰

Ce que Dotremont a toujours effectué avec le langage verbal, il le poursuit avec la graphie. Ainsi, il opère également « une mise en question ironique » des moyens matériels de

⁴⁵⁹ Serge Linares, « On a touché au mot : plastique de l'écriture chez Christian Dotremont », *op. cit.*, p. 298.

⁴⁶⁰ Déjà cité au chapitre 4. Yves Bonnefoy, « Préface », dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 17.

l'écriture. De nombreux logogrammes montrent le jeu du poète avec sa *scription*. Dotremont semble laisser le verbe, et plus encore, le signe inscrit s'amuser, se dédire pour l'un, se désécrire pour l'autre, afin de révéler, au cœur de l'encre, des plis et replis de la matière, un parler et un *graphie* authentiques. Les jeux plastiques de signes relaient les jeux de mots dans le logogramme.

En l'occurrence, dans le logogramme intitulé *Irruptions interruptions éruptions : le langage tel quel*⁴⁶¹ (1972), l'écriture vole en éclats sur la page, les signes scripturaux sont diffractés en segments et en traits sur l'ensemble de l'espace paginal. La graphie est présentée en tant que matière en motion, sujette aux variations, aux irrutions, interruptions et éruptions, et non en tant que forme fixe, stable et systématisée, telle que se veut toute écriture, d'ordre phonographique ou idéographique. Dotremont recourt fréquemment à un discours métagraphique dans le logogramme et / ou à une concordance du tremblement des structures linguistiques avec le bouleversement de celles d'ordre graphique, sur le mode de l'humour. La subversion syllabique œuvre aux côtés de la transgression graphique dans de nombreuses logographies. C'est le cas dans les logogrammes *Foussée de pièvre*⁴⁶², *Question insidieuse*⁴⁶³, *Groin des yeux groin du cœur*⁴⁶⁴, *Prends tes iambes à ton coup*⁴⁶⁵, etc. La plupart des logogrammes à tmèse ou à subversion syllabique et sémantique (substitution des mots d'un proverbe ou d'une expression figée par d'autres afin de créer un écart comique) sont source de rire. Ainsi, dans le logogramme *Groin des yeux groin du cœur*, les écarts verbaux et graphiques suscitent un humour du signe. L'humour sémiotique renforce la focalisation sur le

⁴⁶¹ Christian Briend, *Christian Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 36.

⁴⁶² Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 143.

⁴⁶³ Christian Dotremont, *Des logogrammes, op. cit.*

⁴⁶⁴ Christian Briend, *Christian Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

signe, mettant ainsi à distance ce qui est de l'ordre du subjectif. Toute l'ambiguïté du logogramme réside dans le fait que la subversion de l'écriture et du langage permet de personnaliser la forme et le sens — partant, de manifester l'émotion du sujet lyrique — autant que de réduire l'enjeu et le sujet logographiques uniquement au signe, de faire du signe par le signe pour le signe, et, ce faisant, de diluer ou de neutraliser les marques de la subjectivité dans son propre discours, verbal comme plastique, dans sa réflexivité.

Enfin, il faut également souligner que la dérive du logogramme vers l'illisible ainsi que l'émergence d'une abstraction de la forme, engendrées par la propension à une exagération graphique importante, favorisent une dépersonnalisation et un hermétisme du logogramme. À ce propos, Alechinsky évoque le potentiel de mutisme du logogramme s'il demeure sans transcription.

Les logogrammes sont des peintures qui parlent. Sans leur transcription, ils restent muets. Il est arrivé à des logogrammes de rester à jamais inaccessibles à la lecture ; ceux qui ne furent pas aussitôt transcrits. Un logogramme amputé du poème reste spectaculaire, certes, mais ne jouera plus de l'audacieux rapport avec les mots.⁴⁶⁶

Si la transcription du logogramme permet d'apprécier les écarts plastiques et visuels pris avec l'alphabet, le texte logographié n'est pas pour autant rendu systématiquement lisible et accessible dans sa forme en soi. Effectivement, lorsque le logogramme présente un corps graphique qui occupe l'intégralité de la feuille, qu'il se constitue d'un enchevêtrement des lignes d'écriture et des signes scripturaux, qu'il est formé par un empâtement du pinceau et que l'encre est si prégnante que le texte s'apparente à une tache massive, une abstraction plastique s'impose. Or, dans la mesure où la logographie envahit complètement l'espace de la page, c'est davantage l'abstraction de la forme qui se manifeste. La transcription — bien que proposant un éclaircissement textuel sur la graphie déformée en présence — ne réduit pas la

⁴⁶⁶ Déjà cité au chapitre 6. Pierre Alechinsky, *Des deux mains*, *op. cit.*, p. 72.

part abstractive des signes plastiques-graphiques méconnaissables. La transcription n'éclaire pas beaucoup plus qu'un titre ne le fait pour un tableau. L'écart entre la graphie plastique du logogramme et le texte d'origine en écriture normale demeure parfois trop important dans la perspective de reconnaître et, partant, d'évaluer l'originalité plastique et visuelle d'un caractère d'écriture ou de l'alphabet transformé par le geste de logogrammatique. Lorsque le logogramme présente une abstraction procédant d'une dilution quasiment totale de la forme graphique, il fait preuve d'hermétisme. Dès lors, les signes logogrammatiques peuvent être uniquement lus selon une perspective réflexive et autoréférentielle. L'expression du sujet dans la matière, sur le plan plastique-graphique, semble ainsi neutralisée. Si la motivation initiale du logogramme est une expression du sujet dans la forme graphique et une personnalisation de l'écriture, l'abstraction et l'illisibilité du logogramme auxquelles ce désir conduit peuvent néanmoins conduire à une dépersonnalisation de la ligne graphique et des traits.

3. La désarticulation des signes dans les typoésies de Peignot et de Giguère : allégorie de la dispersion du sujet

a) Le démembrement du corps et des lettres vers les cent visages, le sans visage et l'indéfini

Le rapport au visage, à la figure et aussi à la figuration, à proprement parler, est particulier chez Giguère. En effet, il crée, en marge de ses poèmes, des dessins d'êtres chimériques, qui possèdent des membres de vertébrés, qui sont mi-humains, mi-animaux et qui ont un faciès tout aussi hybride. Visage humain déformé, animalisé, ou bien figure imaginaire de créatures

inventées. Ainsi, dans *Forêt vierge folle* nombreuses sont les silhouettes hybrides, qui croisent les corps humains avec des membres spécifiques aux animaux : tête et cou de cygne en guise de queue prolongeant un corps humain, lui-même habillé d'une tête-masque⁴⁶⁷. Giguère dessine des êtres combinant les espèces humaines et animales, telles des créatures mythologiques ou des figures totémiques. Plusieurs de ces personnages graphiques possèdent des masques à la place de la tête⁴⁶⁸ et ont parfois aussi un totem comme corps. L'influence des arts primitifs chez les artistes des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, que l'on retrouve beaucoup chez les surréalistes — pensons, entre autres, à la collection d'artefacts primitifs d'André Breton —, concerne aussi Giguère. Celui-ci était fasciné par les artefacts primitifs d'Océanie, notamment par les masques, qu'il collectionnait. L'imaginaire primitif surréaliste investit les pages, les estampes de Giguère et manifeste, à côté des poèmes, des identités potentielles issues de l'hybridité des règnes et des espèces, d'une décomposition-recomposition pour devenir autre : animal, chose, masque, créature fantastique, etc.

Dans la mesure où Giguère considère la peinture, le dessin, l'acte plastique en général (y compris la réalisation typographique et sérigraphique) comme une écriture, en continuité avec la création spécifiquement verbale, il est important de considérer l'expression ontologique, identitaire, du sujet lyrique dans les traits, sur le plan plastique-graphique.

J'étais possédé par une nouvelle écriture. De l'âge de la parole, je passais à l'âge de l'image et pour moi il n'y avait là nulle abdication, nulle rupture ; je disais — et je dis encore — les mêmes choses, autrement. Cet univers qui sur la feuille maintenant devenait visible était bien le même qui hantait mes poèmes. Et je vais toujours ainsi du poème au dessin, à la peinture ; du mot à la ligne, à la couleur, pour dire et pour voir et pour *donner à voir*.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit, p. 58-59.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

Continuité graphique dans le geste d'écriture, de peinture, de dessin et de sérigraphie. L'utilisation artistique et plastique de la sérigraphie relève de la même intention iconique et visuelle à l'œuvre dans la pratique picturale. Une seule écriture « pour dire et pour voir et pour donner à voir », une seule écriture, à la fois verbale et plastique, pour se dire, pour se voir et pour se donner à voir. L'adoption quasiment systématique du masque en guise de tête des créatures imaginaires que le poète crée peut signifier une neutralisation de l'expression du sujet lyrique dans l'investissement, sur le plan graphique, d'une identité-chose, d'un masque de bois, symbole de l'inanimé, du non vivant. Qui plus est, le masque choisi relève du tribal océanien, le masque, simulacre de l'identité en soi, représente ici l'autre, le primitif, les figures océaniques. Si on peut voir une tentative d'éloignement de l'expression du sujet dans le retour à l'objet, dans le choix de figures chosifiées, dans la médiation de l'objectal, il n'en reste pas moins que ces représentations de soi par l'autre constituent aussi des fictions du sujet. Les mouvements de personnalisation et de dépersonnalisation ne s'excluent pas nécessairement l'un l'autre, mais il est important de ne pas considérer uniquement la dimension subjective de l'expression graphique.

La propension à la représentation objectale ou altière du sujet se perpétue dans l'invention giguérienne du personnage de Miror, qui a une existence dans le discours verbal et aussi une représentation plastique.

Miror. Qui est Miror ? Le lisible, celui des XXXI strophes auxquelles il prête son nom, ou les visibles, double travail graphique dont les résultats, pour peu qu'ils s'affranchissent du lisible premier, acquièrent une spécificité par laquelle le statut de la figure est décisif. Une première version insérée dans le recueil *le Défaut des ruines est d'avoir des habitants* (1959), la seconde parue dans l'album de dessins *À l'orée de l'œil* (1981). De fait, le personnage de Miror occupe une place privilégiée dans

l'œuvre, tant littéraire que graphique, de Roland Giguère, puisque sa récurrence atteste d'une catharsis, *speculum imaginal* qui en approfondit sans cesse la signifiante.⁴⁷⁰

Miror ou l'hybride par excellence : tête masque, corps combinant des ailes d'insecte (plusieurs paires), une queue semblable à celle d'un dinosaure, un tronc possiblement humain et des jambes et pieds similaires à des pattes d'éléphant. Giguère mentionne, en marge du dessin, quelques traits physiques de la représentation graphique de Miror⁴⁷¹. « La poitrine trouée / déchiré, lacéré / le corps couvert d'ailes inutiles / il n'ira pas loin / au sortir de son domaine »⁴⁷². Miror ou le personnage troué et troublé dans son identité plurielle, composé de membres démembrés et assemblés en un être qui ne trouve pas véritablement sa place au sein d'une espèce.

Miror constitue une incarnation du sujet lyrique, exprime plastiquement la voix trouée du poète. Identité fragmentée du sujet qui se livre souvent à travers des images de déchirement, de souffrance, de brûlure et de désagrégation. Un sujet lyrique qui se formule dans le délitement et qui se manifeste graphiquement dans un en-deçà de la figuration, de la visagité. Le visage, la figure affilient un être à une espèce, confèrent une identité. Le sujet lyrique se donne à lire et à voir dans une absence d'identité définie et stable. Effectivement, Giguère multiplie les figures de Miror⁴⁷³ en réalisant plusieurs portraits du personnage non concordants sur le plan iconique. « L'année suivant la publication de *le Défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Roland Giguère effectue un second "portrait" de Miror, intitulé comme

⁴⁷⁰ Roger Chamberland, « L'écriture iconique. Sur deux "Mirors" de Roland Giguère », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984, p. 47.

⁴⁷¹ Roland Giguère, « Portrait de Miror », dans Roger Chamberland, « L'écriture iconique. Sur deux "Mirors" de Roland Giguère », *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷² Roland Giguère, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Éditions Erta, 1957, p. 26-27.

⁴⁷³ Roland Giguère, « Portrait de Miror », dans Roger Chamberland, « L'écriture iconique. Sur deux "Mirors" de Roland Giguère », *op. cit.*, p. 54.

tel dans le coin inférieur gauche. »⁴⁷⁴ Les processus de déréalisation opèrent sur différents plans : d'une part, sur un système de désignation complexe et, d'autre part, sur une mutation de la représentation qui complique la possibilité de la reconnaissance et de l'identification.

Alors que l'art du portrait était réservé traditionnellement à l'ostentation d'une puissance et la définition d'un Moi, dans le « Portrait de Miror », ce double rôle est très fortement atténué puisque l'individu premier, le Miror réel, n'existe pas. [...] Dans le Miror première manière, le texte était en quelque sorte ancré à l'image, mis en procès représentatif, déterminé par la nature dénominateur de la strophe renvoyant à la morphologie du personnage et à ses attributions. Le dessin de 1957 est de tout autre nature puisqu'il ne comporte qu'une indication minimale sur laquelle se fonde la lexie ultérieure. Également, dans le cas de Miror, nous sommes continuellement référés aux XXXI strophes du texte original sans que nous puissions déceler un seul phénomène de congruence. Impossibilité donc de saisir une quelconque ressemblance qui justifierait, même de façon arbitraire l'appellation du nom propre.⁴⁷⁵

Les représentations de Miror sont fluctuantes, ne concordent pas entre elles, qu'il s'agisse des différents dessins et / ou de la relation du portrait et du texte ou titre qui l'accompagne. La référence et la représentation sont complexifiées, voire brouillées. Miror se défait autant qu'il se présente dans la production de nouvelles représentations visuelles et dénominations ou descriptions verbales.

L'œuvre graphique de 1957 pourrait, à la rigueur, se fonder sur les références « iconographiques » contenues dans les cinq vers du dessin de 1953. [...] Sauf que, dans ce cas-ci, le code iconique, défini selon Eco comme « un système qui fait correspondre à un système de moyens graphiques des unités perceptives et des unités culturelles codifiées, ou des unités pertinentes d'un système sémantique qui résulte d'une codification préalable de l'expérience perceptive », se manifeste avec une plus grande complexité dans la mesure où la référence représentative est prise en charge par le rapport désignatum / definitum et s'y annule. Le dessin, exécuté à l'encre diluée, n'a pas la même faculté de représentation que celui de 1953. [...] Les contours, souvent flous, indéterminés, circonscrivent des lieux anatomiques déduits plutôt que nettement énoncés. En suspens dans l'espace de la feuille, sans mise en scène, Miror est présenté sans principe de justification, ne serait-ce que par ce renvoi circulaire du nom et du

⁴⁷⁴ Roger Chamberland, « L'écriture iconique. Sur deux "Mirors" de Roland Giguère », *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 55-56.

portrait : tension interne « entre le jeu aux surfaces de l'être et l'englobement immédiat dans la "sphéricité" de la nomination. »⁴⁷⁶

Les écarts référentiels, les variations de la représentation tant graphique que linguistique tendent à défigurer Miror, à diluer la figuration-énonciation du sujet lyrique, à procéder selon une dynamique de désidentification dans le geste même de formulation ontologique. Un phénomène de manifestation du sujet lyrique qui obéit à une modalité de retrait, qui opère selon une formulation négative est aussi à l'œuvre dans les textes et les graphies imaginaires d'Henri Michaux.

En effet, Miror n'est pas sans rappeler Plume⁴⁷⁷. Miror et Plume sont les doubles fictifs des poètes en quête d'identité, qui s'énoncent à travers une figure du sujet lyrique défigurée, sans visage ou aux visages éclatés, aux races ou aux espèces décomposées et mélangées, interrogeant avec inquiétude l'ontologie des êtres et des choses. Plume est aussi un être défait dans sa figure et dans son corps, à la constitution hybride, déréalisée et détachée de toute appartenance à une espèce ou à une race. Créatures-esquisses, prototypes inachevés, êtres troués, la faille et le défaut de constitution caractérisent ces personnages qui se donnent à lire et à voir comme des manifestations du sujet lyrique. Miror, Plume : avatars de l'*alter ego*, qui se livrent dans une négation, une défection, un retrait, une déréalisation du sujet et de son identité. Les processus de désagrégation graphique, de brouillage référentiel et de mutation des types et des modèles concourent autant à éloigner une expression définie et stable du sujet lyrique qu'à en proposer une représentation, à travers l'informe et le déformé.

Par ailleurs, le caractère spectral de la trace sérigraphique neutralise quelque peu l'expression du sujet dans la graphie. En effet, le procédé de la sérigraphie, que Roland

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁷ Henri Michaux, « Plume », *Peintures et dessins, Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 951.

Giguère utilise fréquemment dans la réalisation des poèmes graphiques, consiste en une accumulation de couches successives d'encrage, de traces d'encre qui en recouvrent d'autres, partiellement ou totalement. La dimension fantomatique de la trace manifeste un mouvement de retrait du sujet et de désactualisation de l'éventuelle expression lyrique.

La déréalisation du sujet par défiguration, par éparpillement de l'énonciation du moi dans les désignations d'altérité relève d'une dynamique similaire à celle qui produit la désorganisation sémiotique, la désagrégation du caractère d'écriture. La tendance de Giguère à confondre les ordres de signes au sein des poèmes sérigraphiques qu'il réalise à Erta invite à focaliser l'attention sur la matérialité même du langage et à considérer de manière primordiale la nature du signifiant, parfois au péril du signifié, défait dans les transferts et jeux de formes, de médiums et de matière. C'est ce que met en évidence Antoine Boisclair.

Bien que Giguère se soit toujours défendu d'écrire des « livres d'artiste » qui se contenteraient d'être « beaux », qui privilégieraient le contenant au détriment du contenu, force est d'admettre que ces « poèmes-affiches » constituent davantage des objets plastiques que des poèmes proprement dits. La matérialité de la lettre prend ici le dessus sur l'idée qu'elle véhicule ; la beauté des signes typographiques ou leur effet visuel compte davantage que les mots formés par eux, et le signifiant finit par occulter le signifié.⁴⁷⁸

Les poèmes sérigraphiques de Roland Giguère attirent l'attention, centrent la vision et orientent la lecture sur la texture, la couleur, la forme et la position du signifiant graphique et opèrent un travail iconique conséquent sur la lettre, qui manifeste une pensée plastique prééminente dans la réalisation du poème. Le poème prend pour sujet le signe, fait de sa propre matérialité l'enjeu et l'objet poétiques. Les poèmes graphiques de Giguère constituent de véritables poèmes-objets, dans la mesure où le texte possède souvent les qualités d'un objet plastique. Certaines lettres ont un relief et forment un texte sculpté. Nombreux sont les signes

⁴⁷⁸ Déjà cité au chapitre 3. Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, op. cit., p. 248.

graphiques qui adoptent les caractéristiques du signe iconique, ainsi que nous l'avons expliqué dans le chapitre 3.

La structure de livre-objet, élue par Giguère comme forme et support du recueil de poésie, participe aussi de ce geste de mise en exergue de la matière graphique. Giguère laisse le caractère d'imprimerie s'exprimer dans sa forme en soi et réalise certains poèmes presque uniquement en fonction des ressources matérielles, iconiques et typographiques qu'ils offrent. Ce qui suggère la dimension réflexive du poème-estampe giguérien. D'ailleurs, dans un entretien réalisé en 1984 avec Jean-Marcel Duciaume, Roland Giguère souligne la motivation matérielle et plastique première des poèmes.

Les poèmes étaient faits, étaient écrits mais choisis en fonction de ce qu'on pouvait en faire typographiquement. Certains poèmes furent rejetés parce qu'ils ne permettaient pas certains jeux, certaines acrobaties que l'on retrouve dans *Faire naître*. Si on dit que ce recueil est un véritable catalogue de caractères, c'est que tous ceux de l'École y sont passés.⁴⁷⁹

De surcroît, le contenu sémantique des poèmes est fréquemment métagraphique, puisque Giguère évoque le déclin de certains caractères d'imprimerie, notamment des voyelles, le pouvoir des capitales, la perspective du Livre, etc. Signifiant et signifié guident la lecture et le regard du lecteur vers la graphie en soi, vers l'objet texte lui-même. Ainsi, dans le poème-estampe *Pour dire adieu aux vieilles voyelles*, les signes graphiques, ceux qui constituent les mots de la phrase comme ceux qui ne sont que des traces de lettres isolées et recouvertes par les encrages successifs, se prennent pour sujet du discours et objet de la représentation visuelle. La forme élémentaire et la simplicité typographique qui définissent le

⁴⁷⁹ Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984, p. 10.

caractère d'imprimerie choisi — à savoir, un caractère de la famille des Linéales⁴⁸⁰ — ainsi que l'apparition de l'orange (synonyme de trouble dans l'esthétique chromatique de Giguère) indiquent la précarité de la voyelle, en accord avec l'annonce textuelle de sa disparition. La matière chromatique, la texture en relief produite par la sérigraphie et la connotation des caractères typographiques concourent à un signifié visuel métagraphique, qui renvoie à la dimension réflexive du discours textuel.

La réflexivité du poème et l'autoréférentialité du signe sont accentuées lorsque la subversion du signe scriptural est telle qu'elle instaure une ambiguïté sémiotique prégnante — signe iconique, plastique ou graphique ? — et entraîne une certaine illisibilité. C'est ce que souligne Antoine Boiscclair à propos des conséquences des expériences plastiques de la lettre et du texte ainsi que de la coprésence des dimensions linguistique et plastique, au sein du même espace, dans les poèmes-estampes de Roland Giguère :

Or dans plusieurs cas cette cohabitation crée une confusion entre le signifiant et le signifié ; si les lettres forment des phrases, celles-ci sont parfois menacées d'effacement ou portées à s'extraire du langage, à s'envoler vers le haut de la page sans pouvoir former des mots.⁴⁸¹

Dans de nombreux poèmes sérigraphiques, demeurent en suspens un certain nombre de lettres qui ne servent pas à la constitution de mots et qui sont souvent emmêlées avec d'autres, formant dès lors un amas de signes, qui ne sont plus assurément identifiables en tant que signes graphiques et dont l'imbrication tend à esquisser un motif plastique.

⁴⁸⁰ Selon la classification Vox-Atypi, élaborée par Maximilien Vox et adoptée par l'Association typographique internationale en 1962.

⁴⁸¹ Antoine Boiscclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, op. cit., p. 248.

Dans le poème-stampe *Les risques du métier*⁴⁸², le motif plastique de l'amas des lettres renversées, juxtaposées ou coordonnées contrarie la lisibilité des caractères d'écriture et permet uniquement de signifier les jeux de signes et de formes, de manifester que le signe graphique s'appartient dans cette soudaine transgression des normes de la communication écrite. Le signe typographique est ici utilisé en fonction plastique et ne prend sens que dans l'effet visuel qu'il crée, c'est-à-dire en perdant la stabilité de son signifiant et en se combinant aux autres. La composition de l'estampe sérigraphique semble d'ailleurs davantage correspondre à une organisation plastique de l'espace. Le motif plastique formé par les caractères d'écriture entremêlés occupe la quasi-totalité de la page, les effets de texture créés par le procédé sérigraphique ainsi que la richesse et la pluralité des couleurs participent à la mise en valeur du dessin typographique. Finalement, la configuration plastique globale met en relief le motif du chaos des caractères d'imprimerie. La phrase-titre, « Les risques du métier », accentue l'idée que le sujet du poème-stampe n'est autre que les moyens graphiques qui se commentent eux-mêmes. Les risques du métier semblent être ceux du travail de typographe, de celui qui manie les signes et qui risque de les perdre — la composition plastique manifestant un chaos de signes typographiques. La composante plastique comme la composante verbale de l'estampe invitent à considérer le signe. Or, les signes en présence sont illisibles en tant que caractères d'écriture et la figure plastique qu'ils élaborent est de nature abstraite, ne représente rien. Le signe muet renvoie à lui-même et la phrase-titre réfère à un signe qui ne signifie pas. Les risques du métier sont donc évoqués sans être nommés. L'imprécision du discours verbal, corrélée à l'ambivalence des signes — anciennement graphiques et nouvellement plastiques —, renforce l'autoréférentialité des signes.

⁴⁸² Roland Giguère, *Les risques du métier*, 1990, < <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980770> >, consulté le 30 août 2012.

La réflexivité de l'expérimentation graphique représente une dimension essentielle de la poésie graphique de Giguère, où l'expression des émotions du sujet lyrique s'atténue pour laisser le plomb du bas de casse à la graphie. D'ailleurs, Roland Giguère se définit avant tout comme un homme de papier : c'est le contact avec les arts graphiques et la typographie, la rencontre du mot avec sa matière et son impression qui ont précédé la création poétique. La pratique typographique et plastique (y compris picturale) a toujours accompagné, en parallèle d'abord, puis jusqu'à congruence, celle de nature littéraire et langagière. Giguère affirme lui-même cette primauté de la pratique (typo)graphique :

Pour l'instant je prépare une petite exposition de sérigraphies auxquelles vont s'intégrer de courts textes poétiques composés à partir de vieux caractères typographiques en bois que j'avais conservés. En somme, je continue, étant un homme de papier, de faire ce que j'ai toujours fait : de l'écriture, de la gravure et de la typographie.⁴⁸³

L'écriture participe de la typographie, il n'y a pas de distinction marquée entre l'invention d'une phrase, la rencontre d'un mot, et leur matérialisation, leur incarnation graphique. C'est pourquoi la poésie graphique de Giguère comporte une investigation par le signe graphique sur les signes scripturaux et plastiques.

b) Désarticuler le caractère d'écriture pour un signe par lui-même : le typoème de Peignot ou comment laisser la parole au langage ?

Jérôme Peignot n'a de cesse, dans ses œuvres littéraires, et encore plus fortement dans sa poésie graphique, de chercher à donner la parole au langage et de laisser le plomb à la graphie. Il déclare, dans la préface du recueil *Typoèmes*, vouloir recouvrer un état de la graphie digne

⁴⁸³ Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *op. cit.*, p. 17.

de celui des débuts de l'écriture, où le signe se fait par lui-même, demeure encore dans la continuité de son invention, n'ayant pas déjà été infiltré par l'abstraction. « Avec *Typoèmes*, j'ai voulu refermer la boucle, autrement dit, fort de l'apport de près de 3500 ans d'écriture alphabétique, j'ai cherché à en revenir à une écriture pictographique. »⁴⁸⁴ Le geste initiateur de la typoésie s'enracine dans une préoccupation sémiotique, c'est-à-dire portant sur la forme des signes et la portée de leur signifiant (typo)graphique sur la communication, sur les moyens d'expression ainsi que sur la signification (notamment la signification poétique). C'est pourquoi, fréquemment, le typoème se donne à lire comme un jeu de signes, en tant qu'espace, figure et genre du renouveau sémiotique.

Il est rare que le signe soit hermétique et abstrait dans les compositions typographiques de Jérôme Peignot, dans la mesure où le dessin élaboré par la subversion des signes scripturaux est toujours de nature iconique. En revanche, la présence du texte, en dessous, est nécessaire pour identifier et apprécier l'écart pris avec le signe d'écriture et son glissement d'un ordre sémiotique à l'autre, du graphique à l'iconique. Effectivement, si la phrase qui commente ou fait une référence comique au signe typographique utilisé et subverti n'était pas présente, certains des signes scripturaux utilisés dans le dessin seraient pris pour des signes plastiques — sans qu'il soit possible de percevoir leur origine graphique.

Ainsi, le point final (signe de ponctuation) démultiplié sur la page serait appréhendé comme un point ou un rond — c'est-à-dire un signe plastique —, l'accolade renversée horizontalement serait perçue comme un dessin simplifié ou enfantin d'oiseau, à savoir uniquement comme un signe iconique, etc. C'est donc bien la présence du texte qui autorise le jeu du signe et rend possible l'efficacité du typoème. S'il n'est pas adapté de qualifier les

⁴⁸⁴ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 9.

compositions subversives de signes typographiques de Peignot d'abstraites ou d'hermétiques, il importe tout de même de considérer et d'admettre que les opérations de décontextualisation sémiotique ne feraient pas pleinement sens de manière autonome. Les signes subvertis ne vaudraient pas dans leur fonction intégrationnelle et ne signifieraient pas dans leur ambivalence sans la mention verbale ou l'allusion textuelle. Dès lors, d'une certaine manière, on peut envisager la réflexivité de ces signes « picto-scripturaux »⁴⁸⁵, voire dans certains cas leur autoréférentialité.

Certains signes typographiques désaxés et déterritorialisés dans leur fonction ne s'apparentent plus à des signes scripturaux et n'opèrent pas non plus en tant que signes iconiques, s'inscrivant ainsi dans une configuration plastique à caractère plus abstrait que figuratif. Finalement, ce qui est à noter est que le signe renvoie essentiellement à lui-même, quel que soit le cas de figure. S'il s'agit d'une situation où le signe est identifiable dans sa qualité intégrationnelle, en double fonction graphique et iconique, il n'en demeure pas moins que le typoème est réflexif puisqu'il fait référence au jeu de signes dont il est l'objet.

Et, s'il est question d'un signe dont la nature ou l'origine est plus ambiguë, dont la fonction intégrationnelle se manifeste plus discrètement, il y a également une autoréférentialité. La dimension réflexive des signes typoétiques ne réside pas uniquement dans la référence textuelle au geste typoétique de déterritorialisation sémiotique ou à la désignation du signe typographique comme sujet et thème du discours verbal, elle se présente aussi, en dehors du commentaire, dans le processus même de déplacement du signe, dans la manifestation visuelle créée par le glissement sémiotique — dû au changement de position et d'orientation du signe, à la collusion de plusieurs marques afin de produire une nouvelle

⁴⁸⁵ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, op. cit., p. 314.

forme, etc. Le typoème a donc pour objet premier le signe, le matériau graphique et ses virtualités, virtualités graphiques qu'il met en acte et dont il procède. Peignot applique et poursuit, sur le plan graphique, son intention artistique première, sa motivation esthétique initiale : le travail du langage par lui-même, sous tous ses aspects — sonore, lexical, graphique. Renouveler la langue non pas uniquement dans la quête de la « métaphore vive »⁴⁸⁶ comme procédé de régénération des expressions et des mots, mais aussi par le tremblement des structures sonores et graphiques, en vue de débusquer les significations potentielles et latentes de la langue et de l'orthographe françaises.

Jérôme Peignot confère au geste typoétique deux perspectives essentielles : la révolution du signifiant graphique pour une conversion iconique, voire plastique, de l'écriture ainsi que la création d'un humour du signe. La démarche qui motive le typoème est donc d'abord sémiotique. L'intentionnalité première est de l'ordre du langage, le langage pour et par le langage, le renouvellement de la graphie dans l'investigation du signifiant graphique, dans l'iconisation de la forme du signe. En ce sens, force est d'admettre que la place centrale qu'occupe le signe dans le typoème neutralise les manifestations lyriques, les émotions du sujet. Dans de nombreuses typoésies, le sujet lyrique semble s'être absenté tant le signe est prégnant sur la page et ne fait que se commenter dans les quelques mots de la courte phrase, qui figure en bas de page. Le texte est toujours très concis dans le typoème, se composant au mieux d'une strophe et régulièrement d'une phrase ou d'un aphorisme, de sorte que l'expression du sujet dans son discours semble s'amuir, voire s'effacer, au profit de la composition iconique pointant son seul et véritable objet : le signe.

⁴⁸⁶ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997.

Bien que le rapport au langage du poète puisse se manifester dans cette entreprise de subversion et d'exploration du signe, que l'humour sémiotique fasse transparaître la complicité de Peignot avec la (typo)graphie et, partant, que l'expression du sujet se manifeste dans le geste plastique de disposition et de motivation des signes typographiques, l'autoréférentialité du signe ainsi que la focalisation typoétique sur la graphie en soi induisent une neutralisation de l'expression du sujet lyrique et une objectivation du poème.

D'ailleurs, il est particulièrement significatif que, non seulement tous les recueils de typoésie se consacrent à l'exploration sémiotique et comportent une dimension métagraphique et métalinguistique omniprésente, mais aussi qu'il y ait deux de ces recueils qui soient des dictionnaires graphiques d'un nouveau genre. D'une part, *Le Petit Peignot*, qui reprend un certain nombre de termes de la langue française et les redéfinit d'une nouvelle manière, à la fois lexicalement et graphiquement — à travers une réinvention du signifiant graphique et la connotation typographique — ; d'autre part, *Typocédaire*, qui se donne à lire comme un dictionnaire des caractères typographiques, proposant une définition de chacun d'entre eux, tant sur le plan typographique que verbal, au sein d'un abécédaire. L'observation et l'exploration obsessionnelles du signe graphique par le typoème témoignent de l'importance de la pensée de l'écriture, dans la poésie graphique de Peignot, ainsi que de la réflexivité primordiale de ses typographies poétiques ou poésies typographiques.

Précisons que *Le Petit Peignot* cristallise toute l'ambiguïté de la poésie graphique, en ce qui concerne les processus contradictoires, alternatifs et successifs de subjectivation et d'objectivation de la graphie et du poème. Effectivement, toute l'ironie du *Petit Peignot* est de proposer un dictionnaire graphique dont le seul objet est de redonner la parole à la graphie — dans la constitution lexicale et sémantique de la langue —, tout en affirmant d'emblée (dans le

titre et la préface) qu'il s'agit d'une opération personnelle et subjective. Peignot annonce, en effet, qu'il s'agit là d'une réévaluation lexico-graphique de la langue par lui-même, soit du Peignot par Peignot. Le titre du *Petit Peignot* paraphrase — non sans ironie — *Le Petit Robert de la langue française* et *Le Petit Larousse* faisant ainsi, par voie de conséquence, du dictionnaire graphique de Peignot une référence en la matière. Le poète s'annonce explicitement dans le titre et s'énonce dans une concordance et une identité de l'auteur à la voix typoétique. Mais, la voix demeure néanmoins en sourdine car ce sont les exploits du signe qui priment dans le dictionnaire. Ainsi, le typoème accueille l'avancée et le retrait de l'expression du sujet dans l'objectivité de la matière du signe et manifeste une neutralisation du sujet dans l'envahissement du discours et de l'espace par le signe graphique.

Enfin, le processus de genèse du typoème contribue à amoindrir les marques graphiques du sujet-scripteur, dans la mesure où, contrairement aux poésies graphiques de Dotremont, Michaux et Giguère, il n'y a plus trace du geste initiateur dans la matière graphique. Effectivement, malgré le fait que Jérôme Peignot procède, dans un premier temps, lors de la création du typoème, à un agencement des signes typographiques sur la page de nature manuelle — qu'il s'agisse d'un dessin manuscrit ou d'un collage —, l'éventuelle trace du passage de la main du scripteur, l'expression graphique du sujet sont annulées dans le procédé de mise en forme numérique. Afin de pouvoir soumettre à la publication les typoèmes, Peignot a eu recours à une reproduction de ses compositions manuscrites, plastiques, sur ordinateur, à l'aide du logiciel Xpress de P.A.O. Le transfert numérique ne pose plus la question de la trace dans les mêmes termes que s'agissant des pratiques des autres poètes graphiques. La spectralité de la trace, c'est-à-dire sa qualité de désactualisation et de déréalisation du sujet lyrique, que nous évoquions à l'endroit des pseudographies de Dotremont, de Michaux et de

Giguère, ne s'applique pas au typoème. Précisons qu'il existe déjà un écart entre l'émotion inscrite et produite par le geste scriptural — l'écriture étant un médium chaud — et l'expressivité de la typographie, même si cette dernière est réalisée manuellement, avec une intention artistique. Or, s'agissant du typoème, il y a absence de trace graphique manuelle dans le signe inscrit par ordinateur, donc impossibilité d'y trouver une éventuelle empreinte de l'émotion passée dans le geste du scripteur au moment du tracé ou de l'encrage. L'impression mécanique, normalisée et uniformisée numériquement du signe typographique du typoème éloigne la possible expression du poète-scripteur dans les traits de sa graphie, puisque la chaleur de la main et du geste se sont absentés.

En outre, le paradigme de la trace s'avère fondamental dans la perspective de caractériser et d'appréhender le genre de la poésie graphique. La nature de la trace, qu'elle soit picturale, sérigraphique ou typographique, invite à considérer la ligne de partage entre art autographique et art allographique. Or, dans le cas du genre plastique-littéraire qu'est la poésie graphique, il s'impose d'élucider la question suivante : la poésie graphique est-elle un art autographique ou un art allographique ? Le processus de production de la poésie graphique ne s'inscrit pas dans une entreprise uniquement littéraire et a même davantage recours à des procédés de l'ordre artistique, plastique. Par ailleurs, il s'agit également de déterminer à quel point chacune des poésies graphiques de Dotremont, Peignot, Michaux et Giguère relève de l'une ou de l'autre des catégories, allographique ou autographique.

Déterminer la place de la poésie graphique dans le champ des arts est fondamental dans l'optique d'une réception adéquate des œuvres interartistiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot. En conséquence, la troisième partie envisagera la réception de la poésie graphique, d'abord, en sa qualité de genre, quant à sa situation dans le champ littéraire et

artistique (art allographique ou autographique), puis, relativement à ses modalités d'appréhension et de perception, aux opérations et modes de lecture (lecture iconique, textuelle et tactile) impliqués par le bouleversement de l'espace graphique (de l'espace scriptural à l'espace plastique) et celui de la forme de l'objet livre (le recueil de poésie se faisant livre d'artiste).

PARTIE 3

« DÉ-LIRE » : UNE LECTURE DU POÈME GRAPHIQUE

Introduction

La poésie graphique se caractérise par sa double appartenance à la littérature et à l'art, plus spécifiquement à la poésie et à la peinture ou à l'art typographique, selon qu'il s'agisse de la pratique de Dotremont et de Michaux ou de celle de Giguère et de Peignot. Le *modus operandi* de la poésie graphique relève des arts plastiques, puisque l'œuvre est le résultat d'un processus de production qui détermine son essence. En l'occurrence, le logogramme se définit avant tout comme une peinture à l'encre de Chine, le seul texte n'est pas équivalent au logogramme, c'est-à-dire que le texte poétique n'est pas le logogramme et ne suffit pas à définir ce type d'œuvre. Ce qui est vrai pour le logogramme l'est aussi en ce qui concerne les encres graphiques de Michaux, les poèmes-estampes de Giguère ainsi que les typoèmes de Peignot, mais à des degrés différents.

La filiation mixte de la poésie graphique est due à la révolution du procès de production du texte ainsi qu'au bouleversement des espaces et des supports qui accueillent ce dernier. Autrement dit, peindre ou dessiner le texte, fabriquer et sculpter le livre, faire de la page un tableau ou un collage, aboutit à placer la création de la poésie sous l'égide d'une réalisation plastique. Les critères pragmatiques qui permettent de désigner et de différencier une pratique littéraire d'une pratique plastique sont bousculés par le fonctionnement propre à la poésie graphique. Ainsi, la ligne de partage qui sépare la littérature des arts plastiques n'est pas toujours opérante, et, partant, aussi les catégories qui les classifient — les appellations d'art allographique et d'art autographique, telles que proposées par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*, semblent difficilement pouvoir circonscrire la poésie graphique. La poésie graphique se présente comme un hiatus entre art visuel et art verbal.

La modification de l'espace de la page et de l'objet livre, ou pour le moins, de la nature du recueil poétique, invite, du point de vue de la réception, à modifier les modalités d'appréhension du livre et les approches de lecture. Force est de constater qu'une lecture du texte seul ne permet aucunement de saisir les enjeux et d'apprécier l'intérêt de la poésie graphique. Les mécanismes traditionnels de lecture sont défaits et les œuvres de Dotremont, Michaux, Peignot ou Giguère encouragent à investir l'œil, la main et le corps dans l'acte de découverte du poème transfiguré et du « livre délinquant »⁴⁸⁷, c'est-à-dire qu'elles incitent à « dé-lire »⁴⁸⁸, à voir, à toucher, à ressentir, à vivre une rencontre physique, sensorielle et synesthésique avec l'objet-texte-matière, plutôt qu'à lire, dans l'acception traditionnelle du terme, à rationaliser une succession de signes et de mots. C'est pourquoi il importe de considérer précisément la nature des transgressions opérées par la poésie graphique concernant le genre, le processus de production et les supports de réception.

⁴⁸⁷ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, Montréal, Fides, 2001.

⁴⁸⁸ Camille Bryen, *Hépérile éclaté*, Paris, s.n., 1953, non paginé.

Chapitre 7 – La poésie graphique : art autographique ou allographique ?

1. La révolution du genre poétique et du livre ou comment la poésie graphique défait la ligne de partage entre autographie et allographie

L'hybridité du genre de la poésie graphique procède d'une révolution de l'espace de la page et de l'objet livre. Tout d'abord, au niveau de la structure de la page, les normes de la communication écrite, les règles de l'agencement du bloc typographique ne sont pas respectées. Tous les poèmes graphiques opèrent selon une délinéarisation, c'est-à-dire que les mots et les signes graphiques ne se succèdent pas spatialement, ni chronologiquement, n'obéissent pas à une certaine linéarité, ainsi que l'exige l'organisation conventionnelle de la ligne d'écriture. L'agencement des signes correspond davantage à celui des signes constituant la ligne plastique. Si les mots et les signes — de quelque nature qu'ils soient — ne se soumettent ni à la linéarité, ni à la succession, ils ne respectent pas non plus la marge. Une fois la marge abolie, rien ne différencie alors l'espace de la page de celui du tableau. La substitution du fonctionnement propre à la toile à celui qui est spécifique à la page est particulièrement évidente si l'on considère que de nombreux poèmes graphiques ont fait l'objet d'exposition dans des musées ou des galeries d'art en tant qu'œuvres d'art visuel. Ce fut notamment le cas des logogrammes de Dotremont, des peintures graphiques à l'encre de Chine de Michaux ainsi que des estampes et des sérigraphies de Roland Giguère.

Ainsi, l'espace graphique adopte les qualités de l'espace plastique et s'inscrit dans ce que Jacques Morizot nomme « le champ plastique élargi »⁴⁸⁹, défini comme « l'appartenance à, et le décalage vis-à-vis de, l'univers pictural (ce qui est le cas chaque fois qu'on se trouve à la charnière de domaines en apparence inhomogènes). Il se qualifie comme œuvre plastique tout en déplaçant les frontières de la picturalité. »⁴⁹⁰ C'est précisément ce qui se produit dans le cadre de la poésie graphique, c'est-à-dire qu'il y a à la fois appartenance à et décalage vis-à-vis de l'univers pictural ou plastique — filiation avec les arts plastiques par le procès de production de l'œuvre ainsi qu'en raison de l'organisation de l'espace, et décalage par l'utilisation de mots, de signes scripturaux, et par la création d'un poème. Le poème graphique est une œuvre plastique qui déplace les frontières de la picturalité et une œuvre littéraire déterritorialisant les limites de la littérarité, les caractéristiques du champ littéraire. La poésie graphique peut être appréhendée, lue et comprise de manière adéquate seulement si les champs artistiques respectifs ainsi que les catégories génériques sont élargis, sont envisagés dans leur capacité à intégrer les qualités propres à l'autre discipline. La problématique du genre, du domaine et de l'appartenance est de nouveau convoquée lorsqu'on s'intéresse aux supports du poème graphique, notamment aux bouleversements de l'objet livre. Effectivement, les recueils de poésie graphique s'apparentent, la plupart du temps, à des livres d'artistes.

Le genre du livre d'artiste pose lui aussi la question de la filiation avec plusieurs arts, arts du texte et arts plastiques. D'ailleurs, la création littéraire et la création plastique n'ont pas nécessairement part égale, selon les œuvres, dans la réalisation du livre d'artiste. Le livre d'artiste peut être de nature diverse et la pluralité de la terminologie et des types de livres

⁴⁸⁹ Jacques Morizot, *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2004, p. 40.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

d'artistes manifeste la difficulté de désigner et de classer ce genre de production. Il existe une variété de termes, en français, pour désigner la mise en relation du texte et de l'image au sein du livre, à savoir : « livre d'artiste », « livre de peintre », « livre illustré », « livre-objet », etc. Or, ces expressions sont utilisées parfois de manière synonyme, pour référer à des objets de nature variée. Le livre-objet, par exemple, possède une esthétique et une structure du rapport textuel-visuel très différentes de celles du livre illustré. En revanche, « la langue anglaise, plus inventive, éclaire par ses dénominations des propositions plus diversifiées : *Bookwork, Artists'Book, Bookform, Book as a Form, Bookness...*»⁴⁹¹, ainsi que le précise Danielle Blouin dans son ouvrage *Le livre délinquant : le livre d'artiste comme expériences limites*. Précisons aussi qu'une même expression peut avoir un sens différent en anglais et en français, c'est par exemple le cas de *artists's book* et de livre d'artiste.

Les définitions du livre d'artiste sont nombreuses et les critères ne sont pas nécessairement les mêmes d'une définition à l'autre. Les critères suivants sont régulièrement mentionnés : nombre de tirages, œuvre individuelle ou collective, objet livre comme œuvre en soi — non réduit à un simple support —, coprésence de différents mediums, livre unique ou pas, processus de fabrication et implication du geste plastique dans la réalisation de l'œuvre, etc.

Ainsi, la définition que donne Pierrette Turlais du livre d'artiste ne concorde pas avec celle d'Yves Peyré. Turlais insiste sur le geste individuel d'un artiste dans la conception et le faire du livre. « En rupture avec la tradition bibliophilique du “livre illustré” ou du “livre de peintre”, faits à la main et dans lesquels un artiste associe ses gravures au texte d'un écrivain, le “livre d'artiste” a pour seul auteur un artiste, qui choisit de faire œuvre sous la forme du

⁴⁹¹ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, op. cit., p. 150.

livre moderne »⁴⁹². Or, Peyré envisage le livre d'artiste comme un « livre de dialogue »⁴⁹³, c'est-à-dire un espace de rencontre entre l'écrivain et le plasticien, entre les différents arts. Le critère retenu dans un cas pour caractériser le livre d'artiste est précisément exclu de la définition dans l'autre cas.

L'expression « livre de dialogue » est intéressante en ce qu'elle désolidarise la pratique du livre d'artiste du rapport réducteur d'illustration du texte par l'image, mais aussi parce qu'elle introduit la notion de dialogue absolument fondamentale pour le livre d'artiste des avant-gardes, c'est-à-dire de collaboration et de rencontre, d'une création à quatre mains. Anne Moeglin-Delcroix, elle, donne la définition suivante : « le livre d'artiste est d'abord un livre dont le contenu décide des moyens adéquats à sa mise en œuvre. »⁴⁹⁴ S'il y a différentes caractérisations du genre du livre d'artiste c'est en partie parce qu'il y a eu des traditions du livre très distinctes. En effet, l'évolution du modèle français, du beau livre illustré d'édition luxueuse au livre d'artiste, n'est pas la même que celle du livre de gravure des *private press* britanniques vers le livre d'artiste et n'est pas identique non plus au développement dans le modèle américain du livre-objet, marqué par l'art conceptuel, par des œuvres plus proches de sculptures que de livres.

Mais finalement, quels sont les critères permettant de différencier les types de livres d'artistes et de départager ce qui relève de l'œuvre d'art visuel — obéissant à une logique d'unicité — de ce qui se rattache à une logique de reproduction (éditoriale) propre à la production du livre ? Est-ce la quantité des tirages et des exemplaires de l'objet livre ? Est-ce

⁴⁹² Pierrette Turlais, « Préface », *Livres d'artistes : l'invention d'un genre : 1960-1980*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 3.

⁴⁹³ Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30.

⁴⁹⁴ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 38.

le processus de production de l'œuvre ? Ou encore, la combinaison de ces deux derniers critères ?

Si l'on examine les recueils de poésie graphique selon le critère du procès de production, on se rend compte que seuls les livres de Roland Giguère s'apparentent complètement à des livres d'artistes, voire même parfois à des livres-objets. En effet, Giguère produit le sens littéraire et plastique grâce à l'inventivité et l'originalité de l'objet livre. Il fabrique son livre artisanalement et lui confère un caractère unique, grâce au choix des matériaux, des formes et des formats. Il crée ainsi le sens poétique dans la qualité matérielle même du livre. Anne Moeglin-Delcroix souligne que : « le sens du livre est le livre en son entier, non ce qu'il contient. En ce cas seulement, le livre n'a pas un sens, il est son sens ; il n'a pas une forme, il est une forme. »⁴⁹⁵ Mais, si l'on considère que concevoir le livre dans sa forme en fonction de son sens constitue la démarche initiatrice du livre d'artiste, il est dès lors possible de prendre en compte les recueils de poésie graphique de Michaux et de Dotremont en tant que livres d'artistes, voire également ceux de Peignot (qui représentent pourtant un cas limite dans cette perspective).

Si le critère de la nature du processus matériel de production n'est pas néanmoins obligatoire pour considérer un livre en tant que livre d'artiste, il s'impose eu égard au départage des types d'art et du genre des œuvres. Effectivement, ce qui distingue les arts plastiques et graphiques de la littérature — suivant la proposition de Nelson Goodman dans *Langages de l'art* — c'est notamment leur processus de production, qui détermine l'unicité de l'œuvre d'art. Un tableau est unique, une copie d'un certain tableau n'est pas équivalente à l'œuvre originale ; ce qui n'est pas valable pour une partition musicale ou un roman.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

Désignons une œuvre comme *autographique* si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. Si une œuvre d'art est autographique, nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi, la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou *allographique*.⁴⁹⁶

Dès lors, où se situe la poésie graphique, qui relève de la production d'un texte (a priori reproductible sans attenter à son authenticité) et appartient à la littérature (art non-autographique), mais qui est aussi une peinture ou une composition plastique unique (de l'ordre autographique) ?

Une différence notable entre la peinture et la musique est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau. Peu importe le nombre des études ou des révisions faites dans l'un ou l'autre cas, la peinture est à ce point de vue un art à une phase et la musique un art à deux phases. Un art est-il donc autographique si et seulement s'il n'a qu'une phase ? Des contre-exemples viennent promptement à l'esprit. En premier lieu, la littérature n'est pas autographique bien qu'elle n'ait qu'une phase. Il n'existe rien de tel qu'une contrefaçon de l'*Élégie* de Gray. N'importe quelle copie fidèle du texte d'un poème ou d'un roman est tout autant l'œuvre originale que n'importe quelle autre.⁴⁹⁷

Or, dans le cas de la poésie graphique, qui est un type particulier de poésie, de littérature, le texte est une œuvre unique — la qualité artistique du poème résidant dans son caractère fondamentalement plastique. L'unicité du texte, des signes graphiques des œuvres du corpus est produite par leur forme plastique. Les mots seuls ne suffisent pas à constituer l'œuvre qu'est le poème graphique. Les poèmes graphiques semblent posséder certaines des caractéristiques de l'art autographique, bien qu'ayant aussi une filiation poétique. Il importe donc d'examiner plus précisément le fonctionnement et l'appartenance éventuelle à l'art autographique des poésies graphiques, ce qui peut varier plus ou moins d'une pratique à l'autre, de la peinture graphique à l'estampe et au typopème.

⁴⁹⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 147.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 147-148.

2. Le cas de la peinture de l'écriture : les logogrammes de Christian Dotremont et les encre d'Henri Michaux

a) L' « écripeinture »⁴⁹⁸ de Christian Dotremont

Le logogramme se définit comme une peinture de l'écriture, c'est-à-dire que Christian Dotremont trace au pinceau et à l'encre de Chine, un texte, un poème, qu'il invente et qu'il peint, en le déformant sur le plan graphique. Résulte de ce geste pictural une forme plastique noire sur une feuille blanche, souvent abstraite, destinée à être exposée dans des galeries d'art ou des musées. Bien que naissant d'une création littéraire, de l'invention d'un texte, le logogramme est fondamentalement une œuvre plastique puisque c'est une peinture. De par son processus de production, sa capacité à être une œuvre unique et authentique, le logogramme s'apparente à l'art autographique. En outre, le fait que dans le logogramme la peinture soit un texte — déformé, certes, et qui, selon les logogrammes, présente un éloignement plus ou moins grand relativement à l'identité orthographique — met en évidence la composante littéraire dans la création de Dotremont.

Nelson Goodman établit une distinction entre la littérature et les arts plastiques, considérant que l'œuvre littéraire requiert une identité orthographique pour être définie comme telle. Mais, dans la mesure où le logogramme est une peinture du texte, il faut déterminer si les mots sont encore des mots ou s'ils constituent des figures plastiques. Autrement dit, le texte est-il encore relatif à la notation alphabétique et assure-t-il une lisibilité

⁴⁹⁸ Pierre Alechinsky, *Des deux mains, op. cit.*, p. 66.

autorisant la reconnaissance des caractères et des inscriptions du système de notation de la langue française ? Ce qui permet effectivement de départager art autographique et art allographique c'est le maintien ou l'absence du système notationnel. « [U]n art paraît être allographique dans l'exacte mesure où il est justiciable d'une notation. »⁴⁹⁹ Un art allographique est donc avant tout caractérisé par sa capacité à la symbolisation, par l'existence et l'opérationnalité d'une notation dont les caractères et les inscriptions sont stables et identifiables. Or, la peinture ne possède pas de système de notation.

En peinture, au contraire, où il n'existe pas un tel alphabet de caractères, aucune des propriétés d'image — aucune des propriétés que l'image possède en tant que telle — n'est distinguée comme constitutive ; aucun trait de ce type ne peut être écarté comme contingent, et aucune déviation comme non significative. La seule manière de nous assurer que la *Lucrèce* qui se trouve devant nous est authentique est donc d'établir le fait historique qu'elle est le véritable objet qu'a produit Rembrandt. En conséquence, l'identification physique du produit de la main de l'artiste, et par suite la conception de la contrefaçon d'une œuvre particulière, prennent en peinture une importance qu'elles n'ont pas en littérature.⁵⁰⁰

Le statut pictural de l'œuvre logogramme est particulièrement affirmé quand le texte n'opère plus comme combinaison de signes graphiques, de caractères, permettant la production de mots, de phrases et d'un sens. Les réquisits syntaxique et sémantique, caractérisant la notation alphabétique et plus généralement le langage, s'absentent parfois complètement. Dans un tel cas, bien que le logogramme naisse d'une invention verbale et qu'il soit initialement constitué de mots, la déformation réalisée par le geste pictural fait du texte une forme fondamentalement plastique ou iconique.

Or, Nelson Goodman précise qu'il est impératif pour tout système notationnel d'être non-ambigu, sans quoi il n'est plus possible de maintenir le rapport de concordance invariant sur lequel il repose.

⁴⁹⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 154.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

Le premier réquisit sémantique pour des systèmes notationnels est qu'ils soient *non-ambigus* ; car il est évident qu'on ne peut garantir le dessein fondamental d'un système notationnel que si le rapport de concordance est invariant. Toute inscription *ambiguë* est à exclure puisqu'elle entraînera des décisions conflictuelles lorsqu'il s'agira de savoir si quelque objet concorde avec elle. Tout *caractère* ambigu est à exclure, même si ses inscriptions sont toutes non-ambiguës ; car, puisque différentes inscriptions de ce caractère auront des concordants différents, certaines inscriptions qui comptent comme des copies vraies l'une de l'autre auront des classes-de-concordance différentes.⁵⁰¹

Concernant le logogramme, c'est précisément le fait que des inscriptions soient ambiguës qui permet de créer une figure plastique ou iconique avec le texte. Mais, l'ambiguïté des caractères et des inscriptions dans le logogramme est à l'origine de situations conflictuelles où la procédure d'identification n'est plus possible et où le réquisit de non-ambiguïté et de concordance invariable n'est pas respecté. Dès lors, il est recevable de considérer que le logogramme rompt avec le système notationnel, et partant, avec sa qualité littéraire revendiquée par Dotremont. Ce qui, par voie de conséquence, inscrit la logographie dans le sillon des arts autographiques.

Par ailleurs, concernant l'œuvre littéraire, n'importe quelle copie, édition, reproduction ou manuscrit qui dispose d'une identité orthographique avec l'œuvre vaut pour l'œuvre. Ce qui n'est évidemment pas le cas pour une œuvre picturale qui, bien que fidèlement copiée, n'est qu'une simple contrefaçon de l'original.

Supposons qu'on dispose d'une variété de copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire donnée. Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe ce qu'on appelle son *identité orthographique*, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation. Toute séquence — même si c'est une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée — qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même correcte et rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une telle copie correcte.⁵⁰²

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 149-150.

Dans le cas du poème graphique, le problème est que la seule identité orthographique ne suffit pas à le définir et à le circonscrire. En effet, si l'on retranscrit uniquement le texte du logogramme, en typographie, on perd complètement le logogramme dans la mesure où l'œuvre réside dans la plasticité des mots — et non pas exclusivement dans un texte en écriture normale, en signes non modifiés — ainsi que dans la forme visuelle et la peinture. D'ailleurs, dans les *Œuvres poétiques complètes* de Christian Dotremont, certains textes de logogrammes sont retranscrits, mais sont présentés en tant que « texte du logogramme » et non pas en tant que logogrammes. Ce qui signifie que le texte du logogramme n'équivaut pas au logogramme. Donc, l'identité orthographique entre une retranscription du texte du logogramme et le logogramme lui-même ne permet pas de faire de la retranscription du texte — c'est-à-dire d'une copie correcte sur le plan de la notation orthographique — l'œuvre originale, à savoir le logogramme, le texte peint et déformé. Surtout que le principe du logogramme est justement la déformation de la notation alphabétique et le détachement d'une identité orthographique.

Qui plus est, le fait de ne pas considérer le style et la grosseur de l'écriture, la couleur de l'encre, la nature du papier et l'agencement de la page ou des pages comme étant des différences importantes entre complètement en discordance avec l'esthétique de la poésie graphique, et notamment avec celle du logogramme, puisque c'est précisément les variations de la graphie, de la forme et de la texture de la peinture, les particularités de la nature de l'encre et de la composition spatiale qui confèrent une originalité, un caractère unique et authentique à chacun des logogrammes.

Dernière précision, dans la mesure où le texte qui compose la peinture du logogramme n'est plus admissible en tant que tel — c'est-à-dire qu'il ne participe plus d'un système de notation

et relève davantage du motif plastique —, il reste à interroger la fonction et le statut de la transcription en écriture normale, en bas de la feuille du logogramme. Peut-on considérer que cette transcription vaut pour le poème ? Ou bien, s’agit-il d’une simple transcription faisant presque office d’élément paratextuel, indiquant quelque chose sur la peinture, au même titre que le ferait le titre pour un tableau ? Le rôle de la transcription — reléguée en bas de la feuille, en écriture de petite taille, presque invisible comparativement à la peinture noire qui se déploie massivement sur l’ensemble de la surface — est quelque peu ambigu. Certes, elle est une transcription dont le peu de visibilité manifeste l’importance secondaire par rapport à la peinture, mais elle est aussi une autre manifestation ou incarnation graphique du poème, alors redoublé. La répétition graphique, sous une forme différente du poème peint, incite à considérer avec attention la composante textuelle et poétique du logogramme. Redoubler, réitérer ou dédoubler le poème, en le transcrivant de manière lisible, avec des inscriptions et des caractères respectant la systématique de la notation alphabétique, marque l’insistance de Dotremont quant au fait de signifier que le logogramme est un poème. Dès lors, comment définir le logogramme ? De quel type d’art relève-t-il davantage ? Et, est-il pertinent de le situer dans une catégorie plutôt qu’une autre, alors qu’il présente des qualités propres à la littérature comme à la peinture ?

Il importe de ne pas envisager uniquement ce qui relève de la réalisation de l’œuvre pour définir cette dernière. En effet, considérer comment le logogramme fonctionne symboliquement, le contexte dans lequel il opère, permet d’éclaircir son statut. Dans *L’art en théorie et en action*, Nelson Goodman précise qu’il est nécessaire de prendre en compte autant la production que l’« implémentation » d’une œuvre dans la perspective de caractériser cette dernière.

L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (*execution*) — qu'elle soit à une ou deux phases. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation — et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner.⁵⁰³

Ainsi, bien que la création logogrammatique relève à la fois de la peinture et de l'invention poétique, verbale, c'est-à-dire d'une réalisation plastique et aussi littéraire, l'implémentation du logogramme permet de le définir plus précisément. Si le logogramme procède d'un geste pictural, dans son procès de production, quant à sa forme matérielle — c'est-à-dire celle d'une peinture, et ce, bien que son sujet-objet soit pourtant le langage, les mots français et la graphie alphabétique —, il n'en demeure pas moins que certaines de ses modalités de diffusion ou de présentation favorisent une appartenance générique plutôt qu'une autre, que son implémentation détermine s'il fait œuvre davantage comme poème ou comme peinture. Selon que le logogramme soit exposé dans une galerie d'art ou un musée, que l'œuvre originale fasse l'objet d'une exposition, ou bien qu'elle soit publiée, reproduite afin de composer un album de logogrammes, la prédominance d'un genre ou d'un autre varie. L'implémentation du logogramme — l'exposition ou la publication — définit son statut.

Effectivement, le statut d'œuvre d'art, de peinture, est totalement assumé lorsque le logogramme est exposé dans une institution artistique. En revanche, quand Dotremont décide d'utiliser les logogrammes, ou plus précisément des reproductions de logogrammes, pour réaliser un recueil de logographies, autrement dit de poésie graphique, c'est le médium du

⁵⁰³ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2009, p. 63.

livre et, partant, la composante poétique qui se manifestent davantage. D'ailleurs, le titre de ces recueils de logogrammes annonce d'emblée les couleurs : *Logbook*, *Logbookletter I*, *Logbookletter II*, *J'écris donc je crée*. De fait, la notion de livre et d'écriture est directement associée au logogramme et, convoquée dès le titre, suggère la filiation littéraire de la logographie. Dans *Logbook*, la transcription du logogramme est présentée en écriture typographique, alors qu'habituellement dans le logogramme original, de premier jet, la peinture comporte sur la même feuille une écriture manuscrite de petite taille, en bas, transcrivant le texte logographié. La configuration de la transcription en caractères typographiques dans *Logbook* induit une plus grande visibilité et lisibilité du texte, mettant ainsi en valeur le poème qu'est le logogramme.

Dans le passage à la forme livre, il y a transformation partielle du logogramme, à savoir que les reproductions de logogrammes qui constituent les recueils de Dotremont sont des « manifestations indirectes »⁵⁰⁴ des logogrammes originaux.

J'appelle manifestation indirecte tout ce qui peut donner d'une œuvre, en son absence définitive ou momentanée, une connaissance plus ou moins précise. L'absence définitive est pour tous celle des œuvres détruites, à dater de leur destruction [...]. L'absence d'une œuvre disparue n'est pas forcément définitive [...] ; mais j'entends surtout par momentanée l'absence (relative) pour cause d'éloignement, par exemple celle, pour moi au moment et au lieu où j'écris cette phrase, de la *Vue de Delft* — dont j'ai en revanche, sous les yeux, une « bonne » reproduction photographique en couleurs : manifestation indirecte, sans doute plus précise (plus complète) qu'une photographie en noir et blanc, et sans doute *a fortiori* qu'une description verbale.⁵⁰⁵

La reproduction photographique du logogramme ne donne pas la même manifestation du logogramme que l'œuvre originale, dans la mesure où interviennent dans le processus de reproduction une réduction de la taille, du contraste entre le noir et le blanc, opérée par

⁵⁰⁴ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 252.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 247.

l'imprimeur, une neutralisation des effets de texture, etc. Le logogramme évolue donc aussi dans sa forme, selon le mode d'implémentation choisi. Il ne s'agit pas de mettre en relief la perte d'authenticité de l'œuvre dans sa reproduction, mais bien davantage de signifier les transformations du logogramme dans sa mise en livre et la possibilité pour la logographie de faire œuvre autrement dans sa publication que dans son exposition.

Je n'ai pas encore dit en quoi les manifestations indirectes sont des manifestations partielles, mais je suppose un peu superflue la justification que voici : une copie, une reproduction, une réplique, une description, etc., partagent un certain nombre de traits, mais non tous, de l'œuvre à laquelle ils se réfèrent. Ainsi, une copie même fidèle n'a pas la même texture sous-jacente, une reproduction photographique n'a pas la substance picturale, une photo en noir et blanc n'a pas les couleurs, une gravure n'a que les contours linéaires, une description n'a que l'indication verbale des traits qu'elle dénote, etc. En somme, si les manifestations lacunaires sont quantitativement partielles, on peut dire que les manifestations indirectes le sont qualitativement. Mais, à la différence des premières, elles substituent aux traits qu'elles abandonnent d'autres traits qui leur sont propres : ainsi, aux propriétés picturales d'un tableau, une reproduction substitue ses propriétés photographiques, une description ses propriétés linguistiques, à celles du texte original une traduction substitue les siennes, etc.⁵⁰⁶

En incluant le logogramme dans un projet de livre Dotremont accepte que la logographie soit « qualitativement » partielle par rapport à l'œuvre originale, mais, en contrepartie, il offre une autre manière de faire œuvre au logogramme et en propose une réception différente.

Pour autant, la mise en livre des logogrammes ne représente pas non plus une annulation de la dimension plastique de ces derniers : les livres ou albums de logographies ont une composante visuelle et plastique essentielle. Si on envisage l'agencement de la page, la partie iconique du logogramme occupe souvent la quasi-totalité de l'espace, reléguant la transcription du poème de petite taille en bas de page. L'organisation de la page et du livre exprime encore sur le plan spatial une primauté de l'image plastique. Ainsi, les recueils de logogrammes se donnent à lire plus comme des livres d'artistes qu'en tant que recueils de

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 252.

poésie, dans leur acception traditionnelle. Le minimalisme du texte et la prépondérance de l'image dans l'album de logogrammes correspondent à une approche du livre propre au livre d'artiste. En ce sens, notons que les tirages des recueils de logogrammes ont toujours été relativement limités (quant au nombre d'exemplaires). Et, si on définit le livre d'artiste comme un « livre de dialogue »⁵⁰⁷, où poésie et peinture se rencontrent et participent à part égale à l'élaboration du livre et de l'œuvre, il semble évident que les recueils de logogrammes sont des livres d'artistes. D'ailleurs, Yves Peyré précise la relation entre peinture et écriture dans le livre d'artiste — initialement désigné par les terminologies de « livre illustré » ou de « livre de peintre », qui assignaient toutes deux un rôle plus important à l'une ou l'autre des pratiques.

Certes, *livre illustré* et cette autre façon de dire, *livre de peintre*, instituent, quoique l'une et l'autre se contredisent quant à assigner la meilleure part, une hiérarchie dans les rapports entre peintres et poètes. Or, dans ces rapports, il est de peu de sens de vouloir relever une quelconque antécédence puisque chaque artiste lorsqu'il peint ou (sculpte), chaque poète lorsqu'il écrit, ne suit que son propre mouvement premier. C'est de correspondance qu'il faut plutôt parler [...] En effet, dans toute rencontre entre un peintre et un poète qui est vécue selon le mode de nécessité inhérent à la passion partagée, il s'agit de bien autre chose que d'agrémenter, décorer, orner. Cependant, il convient déjà de le préciser, le *livre illustré* s'ouvre sur le beau mouvement du partage, de la réciprocité du regard (ce pour quoi on dira *livre de dialogue* en vue d'éviter tout malentendu).⁵⁰⁸

Le logogramme naît en tant que forme, pratique et genre dans ce « beau mouvement de partage », de dialogue, de connivence et d'indissociabilité de la peinture et de l'écriture, afin de proposer une authentique peinture de l'écriture, une graphie plastique, une poésie graphique. Force est de constater que considérer les livres de logogrammes comme des livres d'artistes réaffirme la double composante, littéraire et artistique, du logogramme. L'une et l'autre étant irréductibles et ne s'excluant pas mutuellement : nier que le logogramme est autant un poème qu'une peinture serait un non-sens, une aberration. Mais, s'il n'y a pas, du

⁵⁰⁷ Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 30.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

point de vue générique, de prédominance d'une pratique sur l'autre — notamment dans le processus de création et de production, puisque le logogramme est le poème inventé et peint immédiatement, simultanément, par Dotremont à l'encre de Chine —, il y a par contre une secondarité chronologique dans le passage de l'œuvre peinte à sa reproduction et à sa mise en livre. En effet, la composition d'albums ou de livres est postérieure et non-concomitante à la production du logogramme.

Lorsque le logogramme fait l'objet d'une exposition, son fonctionnement symbolique est celui qui est propre à l'art autographique, tandis que lorsqu'il est publié et se donne à lire ou à voir dans un livre, il se manifeste en tant qu'œuvre allographique. D'ailleurs, dans *L'œuvre de l'art*, Gérard Genette souligne les évolutions qu'entraîne le recours à la reproduction, à l'*empreinte*, quant au statut de l'œuvre autographique.

Le cas particulier de la « reproductibilité technique » des œuvres autographiques, et plus particulièrement picturales (car celle des œuvres de sculpture est aussi ancienne que cet art lui-même), a fait l'objet de bien des commentaires [...] mais il reste que la « reproduction technique » est aujourd'hui l'instrument de ce qu'on pourrait appeler, plus modestement, le passage à un régime *quasi allographique* de la peinture, dont l'aspect culturel le plus positif est ce que Valéry saluait en 1928 (en y incluant l'enregistrement et la diffusion radiophonique des œuvres musicales) comme une « conquête de l'ubiquité », et le plus négatif ce que Walter Benjamin, tout en se ralliant de l'autre main aux vues enthousiastes de Valéry, redoutait comme perte de l'*aura* qui s'attache au *hic et nunc* de l'œuvre unique.⁵⁰⁹

Les recueils de logogrammes, ce que nous appelons la poésie graphique de Dotremont, semblent participer en quelque sorte de ce que Genette désigne comme « un régime *quasi-allographique* de la peinture », puisqu'au-delà du fait que le logogramme — œuvre autographique — est reproduit dans un livre, il s'inscrit dans un projet littéraire, fondamentalement poétique. L'inscription du logogramme dans l'espace du livre est donc un

⁵⁰⁹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 254.

critère essentiel en vue de définir son statut, de caractériser la pratique de poésie graphique de Dotremont.

b) La peinture graphique d'Henri Michaux

Pour ce qui est du procès de production de la poésie graphique de Michaux, il faut distinguer, d'une part, la réalisation des peintures graphiques à l'encre de Chine — où le peintre-poète invente ses signes pseudographiques — de la composition du recueil de poésie graphique qui résulte d'une reproduction des peintures graphiques, des encres, ainsi que d'un texte en typographie inventé *a posteriori* (qui figure à côté ou après les encres). À la différence du logogramme, les encres de Michaux présentant des signes inventés ne comprennent pas de texte ou de poème, il s'agit de signes dit « graphiques », mais demeurant à l'état de signes plastiques ou iconiques. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'ambiguïté quant à la genèse de la peinture graphique de Michaux. Il y a peinture à l'encre de Chine des signes imaginaires, autrement dit art autographique. Et, dans la réalisation du livre où les peintures sont reproduites, il y a création, en parallèle, d'un poème. Donc dans le passage à une autre forme de médiation des peintures — à savoir, la reproduction —, se greffe aussi une composante allographique. Dans le cadre du recueil de poésie graphique de Michaux, coexistent alors deux types d'art, avec chacun leur procès de production respectif, hétérogène et distinct. Le recueil est issu de la mise en relation dans l'espace du livre de deux arts différents, ayant eu leur phase de création-production antérieurement à la réalisation du livre. Les encres précèdent la prose poétique, puisque le texte naît de l'inspiration des encres. Il n'y

Si la poésie graphique de Michaux est composée en deux temps, peinture, puis création littéraire, et relève de procès de production distincts, cela ne signifie pas une absence d'unité générique. La poésie graphique n'existe qu'à travers ce geste d'association des deux médiums, pictural et verbal. Dans la pratique de Michaux, la mise en livre ne rend pas compte de la peinture graphique de la même manière que dans le logogramme de Dotremont, mais elle n'en constitue pas moins un geste fort, dans la mesure où le langage verbal, les mots sont introduits et positionnés en situation de dialogue et de complémentarité par rapport aux encres. Ce qui n'est pas sans signification. Il semble que Michaux — après avoir exploré de manière parallèle les ressources de la peinture et celles de l'écriture — ait trouvé dans l'expérimentation de la graphie et du signe graphique une voie en vue de rencontrer et de réaliser la poésie. Effectivement, même si d'un point de vue pragmatique et chronologique la poésie graphique n'est pas l'œuvre d'un seul procès de production, ni d'un geste unique de peinture-graphie-écriture (tel que dans le logogramme de Dotremont), il y a pourtant une cohérence interne à ce genre et une dynamique commune dans la création plastique-graphique et verbale. À savoir, un désir d'exploration et de découverte de nature ontologique, une tentative de sonder l'essence par la désinhibition, le démembrement, la désarticulation et la déconstruction de l'ordre des choses et des êtres, une envie de laisser courir l'encre révélatrice, de libérer l'inconscient, d'exprimer les gestes naïfs, les sons ou mots de première nécessité, les pulsions du corps et les instincts primaires. La démarche de Michaux qui consiste à faire des recueils de poésie graphique et l'expérience qu'elle implique représentent donc, en quelque sorte, un

aboutissement, ou pour le moins une voie de la quête esthétique, artistique et ontologique, voire existentielle, qui l'anime.

C'est toute l'inspiration du Levant qui sous-tend la pratique de la poésie graphique chez Michaux et qui fédère des gestes en apparence hétérogènes. La peinture lettrée chinoise est une composition verbale, poétique, qui se réalise dans l'harmonie du geste pictural. Geste qui doit être inspiré et nourri de l'essence des choses et des êtres pour atteindre la poésie. L'esprit calligraphique chinois se retrouve dans la peinture graphique de Michaux. En effet, le modèle de la calligraphie extrême-orientale est à l'origine des encre et la philosophie chinoise est évoquée dans les textes des recueils de poésie graphique. Dans les œuvres graphiques de Michaux, la voie du peintre et la voix du poète sont réunies dans un seul geste, guidé non pas par une maîtrise technique et manuelle, mais par une ascèse de l'esprit et de l'intériorité. De même, dans la calligraphie chinoise, la philosophie et la sagesse, préliminaires du geste pictural-poétique inspiré, requièrent l'introspection du peintre-poète calligraphe. Michaux s'approprie un tel processus, et le transgresse aussi, en partie, afin de donner naissance à sa propre voix et d'ouvrir une voie, il y a une investigation de soi, des autres, du langage ainsi qu'une interrogation sur la constitution de l'individu dans l'acte de différenciation et de désignation linguistique, c'est-à-dire sur l'identité, à travers les signes pseudographiques et les textes poétiques qu'il trace et écrit. Puisque c'est le médium du livre qui accueille et inscrit cette expérience, cette traversée — *experari*, verbe latin qui signifie traverser — et cette ascèse de soi et du langage, il s'avère fondamental d'envisager plus en détail la constitution matérielle des recueils de poésie graphique et sa signification.

Précisons que c'est Fata Morgana qui publie pour la première fois *Par la voie des rythmes* (1974), *Idéogrammes en Chine* (1975), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984). La mise en livre

des encres et la conception d'un recueil réunissant des peintures graphiques et des textes poétiques au sujet du langage et de la graphie — sauf dans le cas de *Par la voie des rythmes* où il n'y a pas de texte — manifestent le souci de la forme livre. Les éditions Fata Morgana des recueils graphiques de Michaux agencent les peintures et les textes selon un certain rythme, suivant une certaine organisation de l'espace de la page et du livre. Ce que les éditions Gallimard ne respectèrent pas ensuite dans la réédition des œuvres, notamment concernant les *Œuvres complètes* dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, ainsi que le souligne, à juste titre, Nina Parish⁵¹⁰. Si l'appareil critique signale le saut de page quand il n'est pas respecté matériellement — c'est-à-dire lorsque plusieurs pages de l'édition Fata Morgana sont rassemblées en une page dans l'édition Pléiade —, la réception visuelle en est malgré tout affectée et diffère considérablement de celle de la publication précédente. Notons qu'il s'est produit une déperdition similaire dans les correspondances entre le texte et l'image suite au passage en édition Pléiade des grands cycles sur l'art de Malraux. Le *Coup de dés* de Mallarmé a aussi longtemps connu un sort défavorable à cet égard — jusqu'à la reconstitution tentée par M. Ronat.

La matérialité du livre en édition Fata Morgana participe pleinement à l'élaboration du recueil de poésie graphique et a un impact sur la signification des encres ainsi que sur le rythme. La mise en livre joue ici d'une manière différente dans le processus de la signification que ne le fait l'exposition des encres. Effectivement, découvrir une même peinture graphique au fil des pages, encadrée d'une prose poétique sur l'évolution des formes graphiques ou les possibles des signes réinventés, ne fait pas sens de la même manière que si elle est exposée dans une galerie ou un musée, entourée d'un ensemble d'œuvres similaires, sans texte.

⁵¹⁰ Nina Parish, *Henri Michaux. Experimentations with signs, op. cit.*, p. 242.

L'implémentation des encres joue un rôle fondamental dans leur réception et dans la possibilité de déterminer leur nature. L'exposition situe les peintures graphiques de Michaux dans le domaine des arts plastiques, les constitue en tant qu'œuvres autographiques, alors que leur reproduction et leur publication, conjuguées à l'apparition du texte, les inscrit dans un projet de livre, dans une perspective littéraire.

Qui plus est, l'édition Fata Morgana fait un choix de papier spécifique. Par exemple, le papier d'Arches pour 80 tirages de *Par des traits* et le papier vergé ivoire pour les 1720 autres ; même chose en ce qui concerne le recueil *Saisir*, où il y a 75 exemplaires sur Arches et 1125 sur vélin blanc à grains, etc. Puis, les sérigraphies ou lithographies des encres de Michaux, qui constituent les recueils, sont tirées dans des ateliers d'art graphique. Enfin, le format du livre et de la page ne sont pas standards, mais varient en fonction des recueils graphiques de Michaux. Le livre est conçu et individualisé (disposition des pages, type de papier, format, nombre de tirages) selon le recueil de poésie graphique, par Michaux et Fata Morgana de concert.

Les livres de peinture et de poésie graphiques de Michaux s'inscrivent donc, à bien des égards, dans la démarche du livre d'artiste, notamment si l'on admet la définition qu'en donne Anne Moeglin-Delcroix. Ce qui est corroboré par la genèse d'une œuvre telle que *Mouvements*. Michaux affirme à plusieurs reprises que René Bertelé est autant auteur de *Mouvements* que lui-même, puisque c'est lui qui a repéré des séquences dans les feuilles de signes qu'il inventait et qui lui a proposé de les organiser et d'y adjoindre un texte.

René Bertelé played an important role in the creation of *Mouvements*, thereby underlining a parallel with the French *livre d'artiste*. Michaux had filled hundreds of sheets with signs before Bertelé made a crucial intervention, selecting them and placing them into groups, clusters or « families », and then asking Michaux to write the poetic texts, which, together with the signs, constitute *Mouvements*. [...] This division by Bertelé is the result of a first attempt at deciphering and a first critical reading. The

book, then, is created via a collaborative critical experience rather than coming directly from the author. Indeed, referring to Bertelé, Michaux declares that *Mouvements* is « plus son œuvre que la mienne ». Furthermore, Bellour states that many of the corrections made to *Mouvements* are in Bertelé's handwriting.⁵¹¹

Dialogue des regards qui ouvre sur un livre d'artiste. Dans les livres de poésie graphique, Michaux s'éloigne du modèle du recueil de poésie traditionnel, du livre à grand tirage, simple support du texte, pour rejoindre celui du livre d'artiste. Le geste de Michaux, même dans la mise en livre des peintures graphiques, n'est pas complètement littéraire, dans la mesure où il manifeste une conscience plastique et physique du livre. Ce qui semble en adéquation avec l'intention qui préside à sa poésie graphique, à savoir de réaliser une poésie plastique et de créer une peinture graphique. La solidarité du poétique et du pictural au cœur du graphique définit les recueils de poésie graphique de Michaux.

Si le procès de production de la peinture graphique est parfaitement distinct et différent de celui des textes qui figurent dans les recueils graphiques de Michaux, il reste que la reproduction des encres s'inscrit dans le projet de réalisation d'un livre.

Dans « réalisation », j'inclus tout ce qui participe à la création d'une œuvre, du premier scintillement d'une idée à la touche finale. [...] [L]a « réalisation » couvre le processus tout entier de la production d'une œuvre. D'un autre côté, dans « implémentation », j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. Or, une œuvre fonctionne, selon moi, dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise et la façon dont elle le symbolise (que ce soit par description, dépicition, exemplification ou expression, ou à travers une plus longue route) est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons le monde.⁵¹²

Les encres de Michaux, qui relèvent de l'art autographique dans leur processus de production, fonctionnent comme peintures lorsqu'elles sont exposées. En revanche, lorsqu'elles sont reproduites et publiées, elles fonctionnent symboliquement dans le cadre du livre et participent d'une œuvre littéraire. Ce que confirme aussi la présence du texte, tout aussi constitutif du

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 243-244.

⁵¹² Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, op. cit., p. 64.

recueil graphique de Michaux. Le texte présente une correspondance totale avec un système notationnel et possède une identité orthographique. « [L]’identification définitive des œuvres, totalement libérée du procès de production, n’est acquise qu’avec l’établissement d’une notation. L’art allographique a conquis son émancipation non par proclamation, mais par la notation. »⁵¹³ Il n’y a pas ambiguïté de la notation dans le recueil graphique de Michaux, puisque le poème en prose, en marge des peintures de signes inventés, est écrit avec la notation alphabétique de la langue française.

Quant aux peintures graphiques, si leurs signes sont désignés par Michaux comme graphiques, ils ne constituent aucunement une écriture, ils demeurent des signes plastiques en raison de leur absence de systématisme et de leur impossibilité à présenter des réquisits syntaxique et sémantique. Les signes inventés de Michaux sont imaginaires et ne s’inscrivent dans aucun système d’écriture connu, ce qui fait en sorte que la question d’une éventuelle composante allographique à leur endroit ne se pose pas. Question qui ne peut être évitée concernant le logogramme de Dotremont, où la peinture graphique est une peinture d’une écriture alphabétique réelle, existante, et où il s’impose de déterminer si la graphie déformée consiste encore en une notation, et ce qu’il en est de sa filiation, autographique ou allographique. Bien qu’a priori relativement similaires de par leur proximité visuelle et plastique — et nous insistons ici sur la grande relativité d’une estimation d’équivalence entre les encres de Dotremont et celles de Michaux —, ces deux peintures de l’écriture fonctionnent différemment et leur rapport à l’art autographique et / ou à l’art allographique ne s’organise pas de la même manière. Là où le logogramme repose sur une simultanéité et une congruence de la peinture et de la poésie, les œuvres de poésie graphique de Michaux s’élaborent selon

⁵¹³Nelson Goodman, *Langages de l’art. Une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 156.

une coprésence, *a posteriori* de leur création, et sur une séparation des deux arts et pratiques : les encres étant autographiques et les proses poétiques s'inscrivant complètement sous le signe de la littérature et de l'allographique. Mais, ce qui détermine vraiment le statut du recueil de poésie graphique, qu'il s'agisse de celui de Dotremont ou de Michaux, c'est l'implémentation des peintures graphiques et en l'occurrence la reproduction et la publication de ces dernières dans la perspective de les inclure dans un projet de livre, pour les faire fonctionner symboliquement comme partie intégrante d'une œuvre littéraire.

3. Le cas de l'image typographique : les poèmes-estampes de Roland Giguère et les typoèmes de Jérôme Peignot

a) Les poèmes-estampes de Roland Giguère

À l'examen des pratiques poético-picturales de Michaux et de Dotremont, il s'est avéré que même si des œuvres semblent résulter d'un processus de production similaire, en l'occurrence la peinture, elles peuvent néanmoins avoir des économies différentes. Dans le cas d'une création plastique de la poésie au moyen de la typographie et des techniques éditoriales — ce qui concerne la pratique de Giguère comme celle de Peignot —, il s'agit d'observer si le constat est le même, et surtout de déterminer quelle est leur position ou inscription respective dans la répartition entre art autographique et art allographique.

Le travail plastique de la poésie effectué par Giguère est de l'ordre typographique et sérigraphique. C'est-à-dire qu'il produit le caractère plastique et visuel de la graphie, du texte, du poème et du livre grâce à une utilisation artistique et artisanale ou manuelle des caractères

typographiques, des techniques d'impression et des matériaux et moyens de fabrication de l'objet livre.

L'origine de la fondation des Éditions Erta est le désir de Giguère de fabriquer artisanalement le livre, de proposer une édition où poésie et arts plastiques se rencontrent et dialoguent au sein du livre ainsi que d'expérimenter la matérialité de l'objet livre, dans la perspective de réaliser une signification poétique-plastique. La maison Erta fonctionne comme un atelier d'arts graphiques où peintres, poètes, relieurs, typographes, graveurs, etc., collaborent afin de réaliser manuellement des livres uniques, à petit tirage. L'expérimentation des moyens typographiques et éditoriaux, l'exploration du potentiel de signifiante de l'objet livre, le dialogue des pratiques et des arts président à la conception et à la réalisation de tous les livres Erta.

Ce qui est particulièrement manifeste, voire accentué, dans les recueils poétiques de Giguère composés et fabriqués par Giguère lui-même. Le poète-typographe n'envisage pas le livre comme un simple support permettant de véhiculer le texte de l'écrivain et, à ce titre, déplore l'absence d'intérêt et de curiosité des écrivains quant à l'objet livre. Pour lui, l'invention du texte ne peut être dissociée de sa matérialisation, c'est-à-dire que le texte se définit autant par la création verbale que par sa mise en forme plastique. Dans l'optique de Giguère, le poème n'est achevé que lorsqu'il a été mis en forme et imprimé, la production linguistique seule ne constituant pas la phase ultime de création du poème. Les choix d'un caractère typographique, d'un papier, d'une technique d'impression, des couleurs et des formes qui matérialisent le texte sont aussi essentiels que le choix des mots. Le sens advient dans la corrélation de la singularité verbale et de l'unicité plastique-iconique du poème. Pareillement, le livre comporte un travail littéraire et plastique. Dans les réalisations de Giguère à Erta, la poésie est plastique

et la typographie, la sérigraphie et la lithographie sont littéraires. Là encore, l'unité-continuité du geste artistique dans la poésie graphique de Giguère (c'est-à-dire dans ses recueils Erta) — qui mêle poésie et arts plastiques ou graphiques — invite à envisager le rapport entre art autographique et art allographique.

Si tous les livres Erta dont Giguère est l'auteur et le plasticien possèdent à la fois un texte et des estampes ou des dessins, tous ne résultent pas du même procédé : certains relèvent de l'estampe car ils ont été réalisés à la sérigraphie, à la lithographie ou à l'offset, d'autres sont des dessins à la main. Ainsi, les recueils *Adorable femme des neiges*, *Naturellement* et *Paroles visibles* contiennent un certain nombre de planches sérigraphiques, *J'imagine* comprend dix lithographies, *Abécédaire* est constitué de dessins et de poèmes manuscrits et *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* a une sérigraphie, dans certains exemplaires. Il est fait état ici du contenu plastique interne aux œuvres, le caractère artistique des œuvres Erta est tout autant dû au travail plastique externe, c'est-à-dire à l'inventivité du support, de la forme-objet livre. Il apparaît donc que la composante plastique des recueils Erta de Giguère comprend soit des estampes (lithographies ou sérigraphies), soit des dessins manuels.

Le procédé de production diffère d'un type à l'autre, c'est-à-dire que le dessin, comme la peinture, est un art autographique à une phase, là où l'estampe est un art autographique à deux phases, pour reprendre les distinctions établies par Nelson Goodman.

En second lieu, l'estampe qui a deux phases est cependant autographique. Le graveur, par exemple, réalise une planche dont on obtient par tirage des épreuves sur papier. Ces épreuves sont les produits terminaux ; et bien qu'elles puissent différer de manière appréciable l'une de l'autre, toutes sont des exemples de l'œuvre originale. Mais même la plus exacte copie produite autrement que par impression à partir de cette planche n'a pas valeur d'original, mais est une imitation ou une contrefaçon.⁵¹⁴

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

Tous les livres Erta de Giguère comprennent des estampes originales, aucune n'est une reproduction. Les estampes sont conçues et réalisées dans le cadre du poème, du livre, pour le poème ou le livre en question. Chaque épreuve ou exemple d'une gravure ou d'une estampe est aussi authentique que l'œuvre originale, que la planche initiale, en ce sens qu'elle possède des qualités matérielles singulières attribuées par le procès de production. Ainsi, chaque estampe dispose de particularités quant à la quantité d'encre, et, partant, quant à l'intensité des couleurs et aux impressions de relief produites.

La ligne de partage entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle qui sépare un art singulier d'un art multiple. La seule conclusion positive ou presque que nous puissions tirer ici est que les arts autographiques sont ceux qui sont singuliers à leur phase antérieure ; la gravure est singulière dans sa première phase — la planche est unique — et la peinture dans son unique phase.⁵¹⁵

Les estampes qui figurent dans les recueils de poésie graphique de Giguère sont donc de nature autographique, quel que soit le procédé d'impression utilisé pour leur fabrication (sérigraphie, lithographie, etc.). Aussi, la genèse des estampes est manuelle, puisque Giguère dessine à même l'écran en tissu qui sert à l'impression sérigraphique les graphismes de la composition, en obstruant à la colle les mailles du tissu afin de retenir l'encre à certains endroits — procédé nommé sérigraphie *block out* ou sérigraphie à la colle. Ensuite, il élabore les typographies qui réalisent les poèmes-estampes avec des moules en bois qu'il a lui-même fabriqués. Donc, même les caractères typographiques ont une ascendance manuelle dans leur facture.

Le procès de production n'est pas le seul critère d'authenticité de l'œuvre concernant la gravure et l'estampe. En effet, la numérotation des estampes par l'artiste lui-même suite au tirage garantit l'authenticité de l'épreuve. Juridiquement, un tirage effectué sans le

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 149.

consentement de l'artiste ou la confection d'une planche d'après une des épreuves du tirage original seraient illégaux.

Mais, dans tous ces cas, la première phase consiste en la production d'une « planche » (ou toile) unique, et la seconde en l'impression, au moyen de cette planche encrée, d'un certain nombre de feuilles de papier qui constitueront autant d'épreuves authentiques, qu'elles soient exécutées par l'artiste lui-même ou par un praticien. Ici encore, les limites du procédé sont à la fois techniques (usure de la planche) et institutionnelles (tirage limité pour éviter la dépréciation) ; ici encore, la fraude consiste soit à introduire des épreuves supplémentaires, soit à présenter comme épreuves originales des reproductions de troisième degré obtenues à partir d'une de ces épreuves, par cliché photographique ou, pourquoi pas, par confection, sous calque, d'une nouvelle planche. [...] Dans tous ces cas, faut-il préciser, l'objet est autographique et donc contrefaisable non seulement à son second stade (faux exemplaires), mais également à son premier état.⁵¹⁶

Toutes les estampes qui constituent les livres Erta ont été numérotées par Giguère lui-même à la main. Elles sont donc des œuvres autographiques à part entière.

Il reste à distinguer deux types d'estampes dans les recueils Erta de Giguère : celles qui sont de nature exclusivement plastique et celles qui sont des estampes de poèmes, c'est-à-dire autant autographiques qu'allographiques. Le caractère allographique est lié au fait que l'estampe présente un texte poétique dont la notation est identifiable en tant que telle, la qualité autographique est induite par le procès de production de l'œuvre — estampe à la sérigraphie ou à la lithographie, exemplaire d'une planche unique numéroté par l'artiste —, par la plasticité et l'authenticité de cette dernière. Le poème est autant une estampe que l'estampe est un poème ; il s'agit fondamentalement d'une poésie plastique, d'une estampe poétique. Comment classer une œuvre appartenant à la fois au genre de l'estampe et à celui de la poésie ? Le poème-estampe de Giguère, comme sa désignation l'indique, est fondamentalement et intrinsèquement double et mixte. Il y a prééminence du texte par rapport à l'estampe, dans la mesure où Giguère écrit, généralement, d'abord son poème avant de

⁵¹⁶ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, op. cit., p. 56-57.

procéder à sa mise en forme. Le texte inspire la composition plastique et la forme du livre. En revanche, il y a coprésence et imbrication du poème et de l'estampe, puisque l'estampe est la forme que prend le poème. L'estampe est composée du texte du poème ainsi que d'éléments plastiques et iconiques figurant à côté des lettres de ce dernier. Et, c'est précisément la plasticité de la graphie qui fait l'intérêt du poème-estampe. Le poème sans sa qualité plastique — qui lui est conférée grâce à l'estampe, au procédé sérigraphique ou lithographique — est amputé, incomplet et reste privé d'une partie de sa signification. De même, l'estampe devient autre si on conserve uniquement les signes plastiques et iconiques qui la constituent.

L'estampe étant autographique par son procès de production et par son authenticité, le poème étant sujet de l'estampe et sa création précédant la réalisation de l'estampe, on peut dès lors considérer que les signes graphiques, les caractères d'écriture, ont une fonction plastique et sont convoqués comme éléments de la composition iconique. Autrement dit, il semble que le poème-estampe de Giguère ait une qualité autographique indéniable. Ce qui est allègrement confirmé par le fait que l'œuvre graphique de Giguère compte des poèmes-estampes où les signes graphiques sont déformés au point de ne pas être identifiables en tant que tels et de s'apparenter complètement à des signes plastiques ou iconiques. L'estampe, bien que d'inspiration graphique, est à ce moment-là totalement autographique. Dans tous les cas, le procès de production du poème-estampe relève de l'art autographique à deux phases, la création du poème étant antérieure à celle de l'estampe. Il y a donc d'abord production du poème, qui est *a posteriori* utilisé dans et par l'estampe, selon les modalités matérielles de réalisation propres à celle-ci.

La question du statut interartial des recueils de poésie graphique Erta de Giguère se pose aussi à l'échelle du livre, et non pas uniquement à celle de ses composantes internes

(textes et estampes). En effet, les livres Erta s'apparentent véritablement à des livres d'artistes. C'est le souci et la conscience de la matérialité du livre et de sa capacité à être une œuvre d'art et à faire sens dans sa forme même qui sont à l'origine de la fondation par Giguère de la maison d'édition Erta. L'esthétique du livre à l'œuvre dans les recueils Erta de Giguère correspond à la définition du livre d'artiste proposée par Anne Moeglin-Delcroix, à savoir que « le livre d'artiste est d'abord un livre dont le contenu décide des moyens adéquats à sa mise en œuvre. »⁵¹⁷ Ce qui qualifie exactement les livres Erta de Giguère, adaptant le format, les matériaux, les procédés d'impression et de composition plastique, l'emboîtement, la reliure d'art, etc., en fonction du projet global plastique-graphique-poétique du livre.

Par exemple, *Paroles visibles* est un portefeuille de planches sérigraphiques, non reliées, d'un format très grand — c'est-à-dire qui s'apparente davantage au tableau qu'à la page. *Abécédaire* est un *volumen* inséré dans un emboîtement, simulacre du livre. *J'imagine* présente une couverture en velours bleu roi, avec une plaque en cuivre sur laquelle est gravé le titre. *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* possède une reliure d'art extrêmement élaborée, qui est constituée de plats de cuir noir et traversée de rubans de cuir en jaune vif. L'ouverture des fenêtres, dans le dos du cuir rouge foncé, encadre et laisse paraître la couture du fil de lin vert sur les rubans. Les pages de garde en papier japonais faites au pochoir reprennent, à l'intérieur, sur fond blanc, les couleurs jaune, rouge et noire de la couverture. L'étui, de format inhabituel, sert à inscrire le titre et à mettre en valeur le dos du livre. Il est fait dans le même cuir noir et comporte des bordures et des côtés de cuir rouge foncé, avec trois rectangles en cuir jaune disposés comme les trois rubans de la reliure. Le livre a donc une

⁵¹⁷ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, op. cit., p. 38.

structure recherchée, qui fait écho au contenu littéraire : intériorité et extériorité de l'objet-forme livre se répondent.

De toute évidence, Roland Giguère n'explore pas seulement la relation entre textes et images, mais aussi la forme et l'objet livre : *book as a form*. Il propose une lecture tactile, à travers l'appréhension de matières et de matériaux originaux, atypiques et singuliers, qui surprennent le lecteur de par leur texture. Il expérimente aussi la mise en forme du livre : codex, *volumen*, livre-objet, etc. Démarche qui s'inscrit complètement dans l'esprit du livre d'artiste, tel que Danielle Blouin le définit.

La maniabilité est probablement l'élément le plus exploré par les artistes, puisqu'elle donne la possibilité de transformer substantiellement la forme définitive de l'objet. L'artiste intervient sur les percepts phénoménologiques de la structure constitutive de l'objet pour amorcer avec lui une nouvelle expérience signifiante.⁵¹⁸

Roland Giguère développe une physique du livre, afin que le sens s'élabore dans une continuité poétique-plastique, qu'il advienne autant dans l'espace du livre que dans celui du texte et de la page. Aussi, tel que pratiqué dans de nombreux livres d'artistes des avant-gardes (notamment l'avant-garde surréaliste), Giguère produit des livres en collaboration avec d'autres artistes : relieurs d'art, peintres, graveurs, etc. Le livre Erta est un « livre de dialogue »⁵¹⁹, quant à son principe initiateur — produit d'une petite maison d'édition artisanale proposant des recueils où littérature et arts plastiques se mêlent — ainsi qu'en égard à sa réalité — fruit du partenariat et des expériences des artistes à « l'atelier Erta »⁵²⁰, ainsi que le surnomme Denise Marsan. Les poèmes-estampes et les livres Erta de Giguère sont issus d'un procès de production autographique, bien qu'ils utilisent des

⁵¹⁸ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, op. cit., p. 20.

⁵¹⁹ Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, op. cit., p. 30.

⁵²⁰ Richard Giguère, « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et Images*, vol 14, n°2, 1989, p. 214.

textes, eux, de nature allographique. La rencontre des deux types d'art, allographique et autographique, n'opère pas sur le mode d'une simultanéité de création, mais il y a coprésence et combinaison au sein de l'espace de la planche ou du livre.

En ce qui concerne l'implémentation des estampes de Giguère, précisons que certaines ont été exposées dans des galeries d'art et d'autres ont été utilisées pour élaborer ses livres d'artistes Erta. Le fonctionnement symbolique de l'estampe peut donc être double. Dans le recueil de poésie graphique giguérien, l'estampe opère en tant que constituant essentiel d'un livre-objet. Pour autant, il ne s'agit pas de confondre la contextualisation, l'intégration de l'estampe originale dans le livre avec un geste de reproduction et de publication. Les livres Erta de Giguère où figurent des estampes authentiques sont des livres d'artistes, voire des livres-objets, qui relèvent d'un processus de production plastique, d'une fabrication artisanale. Le geste de Giguère étant d'inscrire la conception du livre et sa réalisation dans le domaine plastique. Par conséquent, le recueil de poésie graphique de Giguère se définit par l'intégration d'une œuvre d'art autographique dans le livre, d'une estampe dont le contenu est un poème.

b) Les typoèmes de Jérôme Peignot

Le processus de production du typoème diffère de celui du poème-stampe de Giguère. Peignot procède de deux manières pour créer un typoème. Soit il découpe des caractères typographiques qu'il colle et agence ensuite sur une feuille blanche afin de réaliser la composition iconique, puis il écrit en dessous la phrase qui commente, fait allusion à l'image produite par son collage. Soit il dessine les signes typographiques et / ou iconiques qui

constituent la figure iconique et écrit ensuite, à la main, la phrase qui y fait référence. Dans un deuxième temps, après cette première phase plastique et manuelle, le typoème est réalisé avec le logiciel Xpress de Publication Assistée par Ordinateur (P.A.O) pour le rendre apte à la publication. Peignot précise que les éditeurs de la typoésie lui ont demandé de produire une version numérique des typoèmes, dans la perspective de faciliter leur édition. Peignot — avouant être peu familier avec les ordinateurs — délègue cette étape de mise en forme numérique du typoème original à une personne qualifiée et formée à l'utilisation du logiciel Xpress de P.A.O. Le logiciel Xpress permet de faire une mise en page mélangeant textes, images et graphiques, avant la publication en imprimerie.

S'il connaît une première phase de création plastique (dessin ou collage), le typoème est produit dans sa version finale par ordinateur et impression numérique. Ajoutons qu'à la différence des estampes de Giguère, le typoème n'est pas une épreuve tirée d'une planche gravée, considérée aussi authentique que la planche elle-même. Le typoème est reproductible à l'infini, sans altération aucune de sa qualité ou de sa nature, puisqu'il n'est pas défini par son authenticité.

Or la planche gravée est manifestement dans la même situation qu'une peinture : l'assurance de l'authenticité ne peut venir que de l'identification de l'objet véritablement produit par l'artiste. Mais puisque les nombreuses épreuves tirées de cette planche sont toutes d'authentiques exemples de l'œuvre, si fortement qu'elles diffèrent par la couleur et l'abondance de l'encre, la qualité de l'impression, la nature du papier, etc., on pourrait s'attendre ici à trouver un parallèle complet entre les épreuves et les exécutions musicales. Cependant il peut exister des épreuves qui sont des contrefaçons de *Tobie aveugle* mais il n'existe pas d'exécutions qui sont des contrefaçons de la *Symphonie londonienne*. La différence est que, en l'absence d'une notation, non seulement il n'y a pas de test de correction orthographique pour une planche, mais il n'y a pas non plus de test de concordance avec une planche pour une épreuve. La confrontation d'une épreuve avec une planche, de même que la confrontation de deux planches, n'est pas plus probante que la confrontation de deux images. D'infimes différences peuvent toujours passer inaperçues, et il n'existe aucune raison pour en exclure aucune comme inessentielle. La seule manière de s'assurer qu'une épreuve est authentique, c'est de découvrir si elle a été réalisée à partir d'une

planche déterminée. Une épreuve qu'on présente à tort comme ayant été ainsi produite est au sens fort une contrefaçon de l'œuvre.⁵²¹

En partant du principe que l'authenticité — qui permet de définir en partie l'épreuve, la planche gravée, l'estampe ou la peinture — repose sur « l'identification de l'objet véritablement produit par l'artiste »⁵²², il n'est pas possible de considérer que le typoème est une œuvre autographique. Après conversion par le logiciel Xpress de P.A.O., dans sa version finale, n'importe quelle copie du typoème est l'œuvre, en ce sens que sa nature n'est pas déterminée par son authenticité, ni par son procès de production, comme c'est le cas dans les arts plastiques.

Le typoème présente des caractéristiques qui relèvent davantage de l'art allographique que de l'art autographique. Nelson Goodman différencie la littérature de la peinture ou de l'estampe par la possibilité pour n'importe quelle copie d'un texte qui possède une identité orthographique à l'original d'être tout autant l'œuvre que l'original. Ce qui n'est pas le cas d'une peinture, dont toute reproduction est automatiquement une contrefaçon et ne peut dès lors pas équivaloir à l'original, à l'œuvre.

Et puisque tout ce qui n'est pas un original de l'œuvre doit être en défaut relativement à une telle norme explicite de correction, il ne peut y avoir ni imitation trompeuse, ni contrefaçon de cette œuvre. Vérifier l'orthographe ou épeler correctement, voilà tout ce qui est requis pour identifier un exemple de l'œuvre ou en produire un nouvel exemple. Le fait qu'une œuvre littéraire existe dans une notation définie, consistant en certains signes ou caractères qui sont à combiner par concaténation, fournit en effet le moyen de distinguer les propriétés constitutives de l'œuvre de toutes les propriétés contingentes, c'est-à-dire de fixer les traits requis et les limites de la variation tolérable pour chacun. Simplement en déterminant que la copie devant nous est correctement orthographiée nous pouvons déterminer qu'elle satisfait à tous les réquisits pour l'œuvre en question.⁵²³

⁵²¹ Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 152-153.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 150.

Si n'importe quelle copie d'un typoème vaut pour l'œuvre originale, c'est parce qu'il présente une notation définie et une identité orthographique. Bien que Peignot joue avec les signes typographiques et qu'il utilise des lettres, des signes de ponctuation ou des chiffres afin de créer une composition iconique, un dessin, ces signes graphiques demeurent toujours identifiables en tant que tels, leur signifiant restant exactement le même. Le seul changement réside dans le fait de placer le signe différemment dans l'espace et de ne pas le situer dans le cadre d'un enchaînement syntaxique et sémantique. La décontextualisation du signe graphique en contexte iconique, plastique, afin de faire image, n'empêche pas qu'il conserve son identité orthographique et qu'il soit toujours lisible et signifiant. Qui plus est, la phrase qui fait référence à ces signes graphiques décontextualisés désigne et explicite le déplacement opéré quant à l'agencement, la position et la fonction du signe. Par exemple, un typoème qui fait un usage iconique de la virgule possède une phrase qui fait de l'humour sur la virgule et sur sa nouvelle utilisation, quelque peu inhabituelle. L'écart graphique est commenté, voire expliqué, par humour interposé, dans le texte. D'ailleurs, la double fonction linguistique et iconique du signe, placé dans un dessin-texte ou un dessin typographique, n'empêche pas que ce dernier opère à la fois en tant que caractère ou inscription d'une notation et image.

La première version du typoème, plastique et manuscrite, s'apparente davantage à un brouillon, à un manuscrit d'écrivain, puisque Peignot n'exige aucunement que ce soit cette version initiale du typoème qui constitue l'œuvre unique, authentique et ultime, comme un peintre l'exigerait pour son tableau. Une esquisse est tout aussi autographique qu'un tableau, en ce sens qu'elle ne relève pas d'une notation. De plus, une esquisse est une œuvre autographique propédeutique d'une autre œuvre autographique, le tableau. La version initiale, manuelle, du typoème n'a donc pas valeur d'esquisse, mais bien de manuscrit ou de brouillon.

En ce sens, nous pourrions comparer le processus de production du typoème à celui du calligramme, considéré comme un poème — poème visuel certes —, relatif à la littérature, à l'art allographique.

En effet, lorsque Guillaume Apollinaire réalise ses calligrammes, il procède d'abord à des versions manuscrites, c'est-à-dire qu'il donne au texte de son poème, écrit à la main, la forme figurative souhaitée : une colombe, par exemple. La publication, subséquente à l'invention du calligramme, propose la même œuvre, mais en caractères d'imprimerie, pour la plupart des calligrammes. Le passage d'un poème en écriture manuscrite qui forme un dessin à un poème en écriture typographiée qui constitue le même dessin — avec un agencement spatial des lettres, des mots et des phrases exactement similaire — manifeste que le calligramme ne fait pas œuvre grâce à et pour sa qualité manuscrite, manuelle, ne se réduit pas à une phase et à un procès de production. À ce titre, il ne se place pas dans la catégorie des arts autographiques.

En ce qui concerne le typoème, il y a proximité, sinon similarité, avec le calligramme sur ce point, puisque le typoème conserve exactement la même figure iconique, la même forme du dessin (composé avec les lettres ou les signes graphiques) dans la version initiale manuscrite et dans la version finale numérique, imprimée en caractères typographiques. Le typoème reproduit équivaut au typoème manuscrit — comme un texte publié d'un auteur est autant l'œuvre originale que le manuscrit de l'écrivain —, dans la mesure où les propriétés contingentes (qualité d'impression, nature du papier, abondance de l'encre, etc.) ne sont pas constitutives de l'œuvre. Le typoème comme le calligramme sont caractérisés par une notation et répondent au test de la correction orthographique dans cette notation.

Une contrefaçon d'œuvre d'art est un objet qu'on présente faussement comme ayant l'histoire de production indispensable pour le (ou un) original de l'œuvre. Là où il

existe un test théoriquement décisif pour déterminer qu'un objet possède toutes les propriétés constitutives de l'œuvre en question sans qu'il faille déterminer comment ou par qui l'objet fut produit, il n'y a nul besoin de recourir au procès de production, par suite, aucune contrefaçon de quelque œuvre que ce soit. Un tel test est fourni par un système notationnel approprié, avec un ensemble articulé de caractères et de positions relatives pour ces caractères. Pour les textes, les partitions, et peut-être les plans, le test est la correction orthographique dans cette notation.⁵²⁴

Le typoème possède donc davantage les caractéristiques propres à l'art allographique, à ceci près qu'il demeure impératif que l'agencement et les caractéristiques plastiques et graphiques des signes typographiques constitutifs de la figure iconique soient respectés lors de la reproduction et de la publication.

Par ailleurs, sur le plan de sa genèse, le typoème naît d'une influence du dessin (créé par les signes typographiques) sur le texte, la phrase ou le paragraphe qui figure en dessous de ce dernier, en bas de page. Il y a coprésence et interaction sur l'espace de la page de la partie iconique et de la partie textuelle du typoème. Il y a presque simultanéité de la création de la figure iconique et de l'élaboration du texte. Le typoème naît de l'interaction de la composition verbale et d'une mise en forme visuelle et iconique des signes graphiques. Ce qui correspond au processus de création du calligramme, à la différence près que le calligramme combine les deux en un même espace, là où le typoème les juxtapose en deux parties. L'absence de combinaison et de concordance spatiale du dessin et du texte, dans la typoésie, est ce qui la différencie du calligramme, où il y a coïncidence des deux. Le dessin fait de signes graphiques est séparé du texte dans le typoème ; les signes graphiques ne forment donc pas un texte dans la composition iconique. Mais, le fait que les signes graphiques constituant le dessin du typoème continuent à fonctionner comme des inscriptions et des caractères participatifs d'un système notationnel — même s'ils font également image — atteste la nature allographique de

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 155.

la typoésie. Ce constat ne réduit pour autant pas la dimension iconique de la typoésie, qui, à ce titre, appartient à la poésie visuelle, et plus spécifiquement relève du genre de la poésie graphique : une poésie à caractère iconique, dû au travail plastique et au déplacement des signes graphiques. La plasticité ou la qualité fondamentalement iconique des signes graphiques de la notation alphabétique dans le typoème ne signifie pas néanmoins que la typoésie est un art autographique, bien au contraire. C'est d'ailleurs ce que confirme l'implémentation du typoème, qui est publié dans un livre et s'apparente complètement à une œuvre littéraire. Il n'est pas destiné à être exposé dans une institution artistique, galerie d'art ou musée, et fait exclusivement l'objet d'une publication. Le fonctionnement esthétique de la typoésie est d'ordre littéraire, de nature allographique.

Bien que la réalisation et l'implémentation, là où elles se rencontrent toutes deux, puissent être distinguées, elles forment un processus continu avec le fonctionnement esthétique qui en est la fin. D'une part, la réalisation d'une œuvre est requise pour son implémentation ; d'autre part, l'implémentation est le processus qui permet de réaliser le fonctionnement esthétique qui sert de base à la notion d'œuvre d'art.⁵²⁵

La réalisation et l'implémentation du typoème manifestent que la poésie graphique de Peignot est une pratique avant tout allographique.

Les différentes poésies graphiques, celle de Dotremont, celle de Michaux, celle de Giguère et celle de Peignot, interrogent, chacune à leur manière, la ligne de partage entre art autographique et art allographique, de par leur double appartenance littéraire et plastique. Elles se rejoignent dans leur expérimentation du médium du livre, dans la mise à l'épreuve de sa capacité à accueillir une composante plastique en son sein, voire à devenir une œuvre d'art, à rejoindre d'une certaine manière le champ des arts autographiques — notamment si l'on envisage la pratique du livre d'artiste ou du livre-objet. Les transformations de l'espace

⁵²⁵ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, op. cit., p. 68.

graphique, l'évolution de la configuration de la page, la métamorphose de l'objet livre et de l'architecture du recueil poétique renouvellent les modalités de la lecture et induisent à reconsidérer la manière de percevoir et d'appréhender le poème. C'est pourquoi nous envisagerons, dans le chapitre qui suit, les modes de lecture, de visualisation et de réception des recueils de poésie graphique.

Chapitre 8 – La plasticité du poème graphique à l’origine d’une lecture iconique et d’une expérience tactile du livre

1. L’illisibilité : source d’expressivité visuelle et plastique

a) Du lisible au visible par la voie de la désécriture et de la délecture

Le désir de conférer une iconicité à la graphie, de révéler la visualité de l’écriture constitue l’acte de naissance des poésies graphiques. La quête d’une qualité plastique des signes graphiques prend la forme d’une subversion du caractère d’écriture alphabétique (Dotremont, Giguère et Peignot) ou d’une invention d’inspiration pictographique ou idéographique (Michaux). Le geste de déterritorialisation des normes graphiques, de bouleversement des systèmes d’écriture attestés et d’invention ou de réinvention des signes emprunte les moyens des arts plastiques (dessin, peinture, sérigraphie, lithographie, etc.), créant ainsi une tierce voie, un interstice entre les arts et les pratiques, où la graphie peut signifier visuellement. Si l’introduction d’une dimension iconique au cœur des signes graphiques permet de donner à l’écriture une expressivité plastique, un sémantisme visuel, il devient néanmoins difficile de conserver les minima de correspondance des inscriptions, d’identité orthographique et de lisibilité.

La plasticité des compositions graphiques réalisées par les poètes pose fréquemment des problèmes de lecture. La déformation du signifiant des signes graphiques ainsi que, parfois, l’absence de transcription ou d’explication engendrent une ambiguïté, voire une impossibilité de déchiffrer le texte, de reconnaître un signe graphique donné. Le conflit entre lisibilité et

expressivité, entre lisible et visible constitue un des enjeux majeurs de la poésie graphique, la démarche des poètes étant de délaisser la clarté et la systématisme du texte et de la notation afin d'accéder à une lisibilité autre que celle qui est définie par la simple reconnaissance des inscriptions et des caractères. Il s'agit davantage d'une lisibilité du visible ou d'une visibilité du graphisme. La concrétisation plastique ou visuelle de l'écriture, c'est-à-dire la recherche d'une inventivité dans et par la matière graphique, par la forme, est la motivation commune à tous les poètes graphiques dans leur pratique respective : logogramme, idéographie imaginaire, typoème, poème-estampe. La conception du langage et de l'écriture partagée par Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot — à savoir, le rejet de l'abstraction de l'alphabet latin et de la notation de la langue française — a une influence directe sur leur théorie de la lecture. Il est préjudiciable, à leur sens, que la lecture soit une opération de déchiffrement, de rationalisation, impliquant uniquement l'intellect. D'où un retour au concret de la matière plastique, graphique, mais aussi sonore, dans chacune des poésies graphiques.

Anne-Marie Christin souligne l'abstraction de l'alphabet et son incapacité au concret, au tangible et à l'expressivité multiple, plurielle. « L'alphabet que nous utilisons est, en dépit de sa diffusion, une écriture atypique. C'est une géométrie de l'écriture, qui comme la géométrie, peut faire l'économie de toute forme d'incarnation aussi bien visuelle qu'orale. »⁵²⁶ Il s'agit d'« un système qui s'est fondé sur un seul niveau de langue, un système *monovalent*. »⁵²⁷ On peut voir dans les lacunes de l'alphabet une des origines de la crise du langage qui a marqué la poésie du XX^e siècle — à partir de Mallarmé — et qui a engendré diverses expérimentations graphiques ou sonores, de l'ordre alphabétique ou idéographique, chez de nombreux écrivains

⁵²⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 37.

⁵²⁷ *Ibid.*

et artistes visuels. La poésie graphique s'inscrit dans la continuité de ces pratiques performatives visuelles et orales, du texte et des signes. Ces œuvres ont réintroduit une complexité sémiologique — parfois allant jusqu'à l'hermétisme ou présentant un formalisme pur —, une ambiguïté dans le système du signe linguistique et graphique. Et elles ont favorisé une mise en mouvement, une « dénormalisation » des formes graphiques. Anne-Marie Christin souligne l'absence d'ambiguïté et, en quelque sorte, la pauvreté de l'alphabet : « L'alphabet, ce système inerte et clair qu'aucun désir culturel ni aucun souvenir de ce désir ne rend véritablement concret en Occident – c'est-à-dire non seulement vivant mais avouant ses ambiguïtés⁵²⁸. » Le bouleversement du signe entrepris dans la poésie graphique est source d'ambiguïté et contrarie la lisibilité. L'investigation de la matérialité du signe passe donc par une mise en demeure de la lisibilité courante, afin de favoriser une lisibilité visuelle, une iconicité signifiante. Privilégier la plasticité de la graphie, du texte, permet de communiquer une dimension personnelle, des émotions singulières et éphémères, dans des structures normatives, systématisées qui tendent à abolir toute expressivité personnelle, toute possibilité de l'intime dans la forme scripturale. Dès lors, la graphie peut manifester le désir du scripteur, les pulsions de la main, graver dans la matière (l'encre) les impressions du sujet, en somme faire de l'écriture l'espace du désir. C'est ce que précise Roland Barthes dans *L'obvie et l'obtus* :

La vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de la transmission qu'elle constitue pour le sens courant, [...] mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans *le corps qui bat* (qui jouit). C'est pourquoi [...] la couleur ne doit nullement être comprise comme un fond sur lequel viendraient « se détacher » certains caractères, mais plutôt comme l'espace complet de la pulsion [...]. Si quelque chose est

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 27.

« communiqué » dans l'écriture [...] ce ne sont pas des comptes, une « raison » (étymologiquement, c'est la même chose), mais un désir.⁵²⁹

Le dérèglement de la graphie, le « dé-lire » de l'écriture à l'œuvre dans le poème graphique permet l'expression du désir du scripteur dans la forme. Autrement dit, inquiéter l'opérationnalité et l'efficacité de la lecture enrichit l'expérience sensorielle et l'expressivité du poème. Si l'illisibilité peut induire une certaine confusion, ou pour le moins, une difficulté d'accès au sens, elle n'est pas gratuite dans les poésies graphiques et ne constitue pas non plus une conséquence fortuite, hasardeuse de la déformation du signe graphique. Au contraire, se manifestent une quête de l'illisible, une volonté de bouleverser la lisibilité courante, afin de découvrir de nouvelles configurations du sens, de créer une expérience synesthésique de lecture et de produire une richesse visuelle à l'endroit de la graphie.

Christian Dotremont justifie son expérimentation logogrammatique en évoquant le souhait initial de conférer à l'écriture une lisibilité interne, spécifique et variable selon la déformation plastique opérée dans l'œuvre. C'est ce que souligne Pierre Alechinsky :

Dotremont parlait de la forme des lettres, cette forme à réinventer dans chaque logogramme, à *exagérer*, puisque dans l'écriture courante la lisibilité nous *dérobe* la forme, empêche d'apprécier à fond la forme des lettres. Le logogramme : *c'est tracer un mot qui ne ressemble pas à un mot.*⁵³⁰

Dotremont refuse que l'écriture soit réduite à sa seule fonction linguistique et désire enrichir l'alphabet romain d'une iconicité absente. Selon lui, le caractère systématique du langage et de la graphie détermine fortement les possibilités poétiques et neutralise le potentiel plastique de l'écriture. Dans le logogramme, l'expressivité du caractère d'écriture est favorisée par un changement constant lié à la spontanéité du geste de peinture de l'écriture auquel se livre

⁵²⁹ Roland Barthes, *Essais critiques 3, L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 143.

⁵³⁰ Pierre Alechinsky, *Des deux mains*, op. cit., p. 72.

religieusement Dotremont. Les variations des pulsions et des mouvements de la main sont à l'origine du renouvellement permanent des mots et de la plasticité de la matière du poème. Chaque caractère d'écriture du logogramme est unique, n'est jamais exactement composé, offrant ainsi au regard une des manifestations ou incarnations possibles d'un certain signe graphique. L'instabilité du signifiant graphique, dans le logogramme, produit une difficulté de lecture, de compréhension et de réception, bien que permettant, à l'inverse, une expressivité visuelle éloquente.

Le logogramme *Objectif objecté*⁵³¹ exemplifie les paradoxes de la lecture dans la pratique de Dotremont, à savoir une illisibilité source d'expressivité plastique et d'une réinvention visuelle du sens. Ainsi, le caractère –o, par quoi débute chacun des deux termes de l'expression « objectif objecté », recueille l'ensemble des lettres qui composent les deux mots dans son creux. La confusion sémiotique et l'illisibilité locale produisent une plasticité et une expressivité globales, puisque ce sont les courbes des lettres mêlées qui élaborent l'image. L'écriture est tout autant une constellation de signes graphiques déformés qu'un motif plastique. En effet, le caractère –o, qui est à la fois la lettre et la figure circulaire du rond, à la fois un signe graphique et un signe plastique, présente une ambiguïté sémiotique notable. Le –o, considéré en tant que rond, peut représenter l'objectif d'un appareil photo, l'objectif étant l'un des deux termes de l'expression « objectif objecté ». La profusion de l'encre, conjuguée à la proximité ou à l'interférence des lettres et des mots, donne à voir un motif plastique compact et monovalent. L'ensemble plastique figure et exprime visuellement le signifié verbal, mais n'en demeure pas moins illisible. Ce que Dotremont recherche dépasse le seul désir de lisibilité ; le cas échéant il écrirait un texte en caractères d'écriture normaux.

⁵³¹ Christian Dotremont, *Logbook*, op. cit., p. 56-57.

Je ne vous demande pas de savoir lire mes logogrammes [...], je vous suggère de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non-naturaliste, certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble ; après quoi vous pouvez lire le texte toujours écrit en petites lettres lisibles, calligraphiques, au crayon, sous le logogramme.⁵³²

L'illisible conduit au visible, engendre une émotion sur le plan plastique, puisque c'est précisément grâce au chaos graphique, à l'impossibilité de la lecture que l'écriture sort du carcan et recouvre une expressivité, une singularité et une authenticité. L'analyse que Roland Barthes fait de la *sémiographie* d'André Masson s'applique à des œuvres graphiques telles que celles de Dotremont ou de Michaux.

Voilà ce que nous dit le travail de Masson : *pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité* (et non dans son instrumentalité), *il faut qu'elle soit illisible* : le sémiographe (Masson) produit sciemment, par une élaboration souveraine, de l'illisible : il détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité). C'est ce que veut le texte. Mais alors que le texte écrit doit se débattre encore et sans cesse avec une substance apparemment significative (les mots), la sémiographie de Masson, issue directement d'une pratique in-signifiante (la peinture), accomplit d'emblée l'utopie du Texte. »⁵³³

En effet, si le logogramme semble se détacher de « l'imaginaire de la communication », de la lisibilité, en expérimentant le signe dans la plasticité picturale, il demeure encore dans le cadre des mots et de l'alphabet. Ce qui n'est pas le cas de la pseudographie d'Henri Michaux qui sort totalement du système d'écriture par l'investigation d'une graphie « in-signifiante ». L'utopie graphique qui passe par le geste calligraphique favorise une expressivité visuelle, une authenticité et une singularité du signe, et ce, bien que les pictographies et idéographies imaginaires de Michaux restent privées de toute transcription, explication, correspondance — le signifiant potentiel est orphelin de tout signifié. Les signes inventés par le peintre-poète sont illisibles au sens où ils ne constituent pas une notation apte à la communication, à être

⁵³² Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, *Traces*, op. cit., p. 20.

⁵³³ Roland Barthes, *Essais critiques 3, L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 144.

comprise et à faire sens (linguistiquement parlant), c'est-à-dire accessible à la lecture. L'illisibilité est fondamentale dans la peinture graphique de Michaux. Il s'agit de s'éloigner des structures rationalisées de la langue afin d'exprimer quelque chose d'un autre ordre, de rencontrer une graphie primitive, archaïque, primordiale, brute, naïve, voire sauvage. Les pseudographies constituent une invitation à voir les virtualités de l'écriture, les potentialités de l'inscrit. Ne pas transcrire, ne pas établir un système de concordance entre les formes inventées et une signification possible, c'est instaurer, ou au moins inciter à envisager, une modalité de perception de la graphie qui repose sur le voir plutôt que sur le lire. Rendre illisible permet donc de considérer le signe graphique dans sa qualité iconique, visuelle, plastique, optique exclusivement. Le visible est produit par un absolu de l'illisible, puisqu'il n'y a même pas possibilité de procéder à une lecture, à un déchiffrement du signe qui est un pur imaginaire graphique. Délaisser le lisible est volontaire, assumé et revendiqué dans les expériences graphiques de Michaux.

Effectivement, dans le recueil *Par des traits* qui présente un certain nombre de signes illisibles, au caractère abstrait — succession de traits désordonnés, variables et divers —, le texte exprime le rejet d'une langue forcément administratrice, qui, de par sa nature même, est portée à organiser, hiérarchiser, classer, normaliser, rationaliser, finalement à neutraliser, régulariser et abstraire la beauté, la singularité du mouvement premier du signe. La structuration en langue, en système linguistique et scriptural est une force de neutralisation et d'anéantissement. Il faut sortir du lisible pour accéder au visible, pour voir la nature du geste, du signe, de l'écriture. Si la rature peut être facteur d'illisibilité et de complexification de l'économie du signe, elle manifeste à l'inverse la teneur plastique de la graphie. L'illisible est

facteur de signification iconique, d'expressivité plastique, engendre de nouveaux moyens de faire sens.

Évoquer les facteurs contrariant l'opération de lecture dans les poésies graphiques qui recourent à la typographie — c'est-à-dire les typoésies de Giguère et de Peignot — semble a priori moins évident. En effet, le caractère typographique est toujours plus stable, invariant et lisible qu'un caractère d'écriture manuscrit. Qui plus est, l'acte pictural et le tracé du pinceau — dont résultent les œuvres de Michaux et Dotremont — accentuent les éventuelles altérations du signe scriptural manuscrit. Dotremont fait du logogramme le lieu de l'exagération du naturel qui investit habituellement l'écriture manuscrite. Michaux sort du cadre alphabétique, mais propose aussi une pratique calligraphique spontanée, libre et qui suit les instincts de la main. Malgré une propension moins grande à la déformation que l'écriture manuscrite, les typoésies de Giguère et Peignot parviennent pourtant à rendre ambigu, parfois difficilement reconnaissable, voire complètement illisible, le signe typographique. Le dérèglement des normes de la communication graphique et la qualité plastique introduite dans la typographie opèrent à cet effet.

Concernant les œuvres de Roland Giguère, il apparaît très clairement que le sujet de l'estampe et l'objet du discours, dans ses poèmes-estampes à la sérigraphie, sont le signe d'écriture, plus précisément le détournement du signe et de la graphie. La déterritorialisation du signe typographique en signe plastique, la création de motifs plastiques formés par un ensemble de lettres déplacées, renversées, mêlées, les figures iconiques créées par des analogies visuelles, par une concordance plastique dans la forme entre un signe graphique et un signe iconique produisent une confusion sémiotique à l'origine d'une lecture difficile. C'est particulièrement manifeste dans le recueil *Paroles visibles* où le titre annonce les couleurs : les

paroles héritent d'une iconicité, et, ce faisant, sont susceptibles d'être bouleversées, altérées dans leur manifestation graphique. Si les paroles acquièrent une plus grande visualité dans le processus de plasticité des mots, en contrepartie ne perdent-elles pas en lisibilité ? De fait, Giguère envisage d'atteindre une lisibilité d'un autre ordre que celle qui est induite par un agencement conventionnel du bloc typographique ainsi que par le respect des différents régimes sémiotiques. Dans *Paroles visibles*, l'esthétique chromatique, la spatialisation, l'organisation de la surface propre à l'estampe et les jeux avec la typographie mettent en exergue le fait que la plasticité du poème ne procède pas d'une relation ornementale ou illustrative, mais est autant constitutive du texte que ne le sont les mots et les figures de style. Il s'agit de débusquer le sens visuel de la lettre et du mot, de découvrir et de mettre au jour le sémantisme plastique du signifiant graphique, en procédant à une appréhension du poème de type iconique (non pas uniquement textuelle).

En l'occurrence, dans l'estampe intitulée *Lectures*⁵³⁴, l'espace est scindé en trois plans, soit trois blocs de signes graphiques en désordre. Si dans ceux du haut et du bas de l'estampe il est encore envisageable de repérer des lettres — malgré leur iconicité prégnante —, le bloc du milieu, lui, présente un ensemble de formes plastiques abstraites, inaccessibles dans la perspective d'une lecture scripturale. Pourtant, le lecteur devine que ces motifs graphiques ont été élaborés par une accumulation de lettres entremêlées et contaminées par les striures, taches d'encre et traits de couleurs de la sérigraphie. L'illisibilité des signes n'est pas gratuite, en ce sens qu'elle participe du sens global de l'estampe et qu'elle représente la condition *sine qua non* d'une iconicité du graphique. L'illisible est donc facteur du visible.

⁵³⁴ Roland Giguère, *Lectures*, 1981, < <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980766> >, consulté le 14 septembre 2012.

S'agissant des typoèmes de Jérôme Peignot, le signe typographique est travaillé et subverti de sorte que la lecture ne soit pas fondamentalement compromise. Effectivement, si les typoèmes jouent à défaire, déplacer et réinventer l'usage des caractères de l'écriture alphabétique, des signes de ponctuation et des chiffres, l'écart pris avec la norme est toujours repérable. Le lecteur comprend systématiquement, grâce au texte en bas de page, quel est le signe en question et comment le poète a renouvelé son utilisation, a créé un effet plastique et poétique à son endroit. Cependant, il arrive que la composition iconique puisse tout de même produire une ambiguïté et déstabiliser le lecteur — notamment quand certains signes typographiques ont un signifiant qui présente une analogie visuelle avec celui de certains signes plastiques. Par exemple, lorsque l'image graphique présente une grande quantité de ronds, de points, de traits ou de courbes, il est difficile pour le lecteur de pouvoir déterminer s'il s'agit de formes plastiques ou bien si le rond est un point final, si le trait est une barre oblique, si la courbe est une lettre -n, -u ou encore une simple parenthèse. Tout l'enjeu typoétique réside dans cette ambivalence visuelle essentielle qui perturbe les repères habituels de l'écrit et, ce faisant, de la lecture. De surcroît, même lorsque la phrase commentaire-titre du typoème éclaire les transgressions graphiques, il reste que la motivation initiale est de proposer une nouvelle approche de l'écriture, de renouveler la graphie ainsi que ses modalités d'appréhension. Développer et mettre en relief l'iconicité, la matérialité du signe typographique montre que le lisible comme l'illisible doivent avant tout relever du visible.

b) L'illisible : source d'abstraction ou de figuration dans le poème graphique ?

Les poésies graphiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot proposent une autre appréhension de l'écriture que celle, reçue et attendue, qui tend à l'efficacité et à l'utilitarisme de la communication : substituer au lire pour savoir un lire pour ressentir, pour animer les sens. Le bouleversement des habitudes de la lecture courante, l'accentuation des qualités iconiques de la graphie et la plasticité manifeste des poèmes graphiques invitent à envisager les modes de perception des œuvres non pas uniquement en termes de lisibilité et de communication écrite, mais aussi en termes d'abstraction et de figuration, dans leur acception propre au domaine plastique. Effectivement, dès l'instant où le poème est un dessin ou une peinture, la figuration et l'abstraction représentent des critères de qualification des œuvres pertinents. Les poètes graphiques ont une conception qui leur est propre de l'abstraction et de la figuration, dont témoignent à la fois le discours théorique qu'ils tiennent sur ces notions, et l'application qu'ils en font dans leur pratique.

Tous dénoncent l'abstraction du langage et tendent à concrétiser la graphie dans leurs expérimentations, néanmoins certaines poésies graphiques rencontrent une abstraction plastique dans le processus de mise en image de la graphie, quand l'écriture devenue peinture est illisible. Parfois, l'abstraction est pleinement récusée — qu'elle soit linguistique ou plastique — par une adhésion de la graphie déformée à une certaine figuration visuelle. Selon qu'il s'agisse du logogramme de Dotremont, des encres de Michaux, des typoèmes de Peignot ou des estampes-poèmes de Giguère, la relation de l'œuvre à l'abstraction ou à la figuration n'est pas du même ordre.

Dans le logogramme de Dotremont et dans l'idéographie imaginaire de Michaux, c'est précisément grâce à l'expressivité visuelle de l'illisibilité, à une certaine forme d'abstraction que l'œil apprend à voir et à recevoir la poésie qui naît de la graphie. L'illisibilité exacerbée ainsi que l'absence probante de figuration ou de représentation mimétique dans la plupart des logogrammes que peint Dotremont et dans les idéogrammes imaginaires que trace Michaux requièrent d'éclaircir le rapport à l'abstraction. Pourquoi fuir l'abstraction du langage en proposant une graphie plutôt abstraite au niveau plastique ? Le degré d'abstraction est-il le même selon le logogramme ou la page de signes imaginaires en présence ? Il s'agit, d'une part, de distinguer l'abstraction du langage et de la phonographie, rejetée par les deux poètes, de l'abstraction de la forme du signe graphique de Michaux ou de Dotremont et, d'autre part, de définir, sur le plan plastique, l'abstraction dont peuvent épisodiquement relever les formes du logogramme et de l'idéogramme imaginaire. Certains logogrammes présentent un motif iconique figuratif ou disposent d'une majorité de caractères alphabétiques identifiables, pareillement certains signes inventés par Michaux s'apparentent plus aisément à des pictogrammes ; mais d'autres logogrammes ou signes imaginaires manifestent un caractère beaucoup plus abstrait.

Si Dotremont nie toute propension de la logographie à l'abstraction, le tracé logogrammatique, même avec l'aide de sa transcription en écriture normale, présente néanmoins parfois une abstraction dans sa forme puisqu'il ne s'inscrit ni dans une représentation figurative de l'objet ni ne présente des mots ou des lettres caractéristiques de l'écriture alphabétique, reconnaissables. Lorsque Dotremont évoque la filiation du logogramme avec le paysage lapon, il la situe dans un rapport de figuration. Or, la logographie ne constitue pas une peinture de paysage et le tracé n'est pas figuratif, au sens où il

représenterait fidèlement la réalité des scènes et des vues de la Laponie. L'expérience du paysage lapon est mentalisée, intériorisée, puis suggérée graphiquement et métaphoriquement dans le tracé du logogramme, qui est davantage une évocation qu'une représentation.

Ainsi, dans le logogramme *Tumulte lapon*⁵³⁵, la consistance et la forme du tracé des termes « tumulte », « lapon » donnent à voir les mots comme des traces éphémères, fragiles dans leur teneur matérielle telles des empreintes dans la neige, des branches, à même d'être enfouies à la prochaine vague de glace ou à la tempête de neige suivante. Le tumulte géologique et climatique de l'hiver lapon est suggéré et poétisé par les aléas de l'encre : la ténuité du tracé et l'érosion de la matière — l'encre manque à certains endroits du trait — évoquent la précarité des présences, de la vie, dans le désert de glace lapon. Le logogramme présente « une abstraction sensible »⁵³⁶, dans la mesure où la matière logographique (l'encre) présentifie, sans la représenter *stricto sensu*, la nature de la Laponie, l'expérience de l'horizon lapon.

A contrario, c'est précisément la possibilité de faire le deuil de la relation ressemblante et la capacité du signe à abstraire que Michaux affectionne dans l'idéographie chinoise. Dans *Idéogrammes en Chine*, le poète retrace l'évolution de l'idéogramme chinois qui s'est progressivement détaché d'un rapport de représentation de l'idée par l'image, initialement constitutif du signe. « Abstraire, c'est se libérer, se désenliser. »⁵³⁷ L'abstraction est l'exorcisme du signe, la voie de l'expressivité graphique, de l'évocation de l'essence des êtres et des choses. « Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits. Par des élans. Ascèse

⁵³⁵ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 186.

⁵³⁶ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève / Paris, Albert Skira / Flammarion, coll. « Les sentiers de la création / Champs ; 83 », 1970, p. 78.

⁵³⁷ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, *Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 835.

de l'immédiat. »⁵³⁸ Une « abstraction sensible »⁵³⁹, par les traits, à travers une ligne nomade et une matière mutante, favorise une graphie suggestive et authentique.

Le tracé de l'idéogramme imaginaire et celui du logogramme entrent en correspondance avec la ligne nomade qui caractérise l'abstraction, dans son acception deleuzienne et guattarienne⁵⁴⁰. « La ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est d'orientation multiple, et passe *entre* les points, les figures et les contours. »⁵⁴¹ L'éclatement du trait de Michaux et la variabilité de la trajectoire du tracé logographique de Dotremont relèvent du nomadisme et de l'asymétrie de la ligne abstraite.

[L]a ligne nomade qui jouit de l'abstraction [...] a la puissance d'expression et non la forme, elle a la répétition comme puissance et non la symétrie comme forme [...] Mais déchaîner la puissance de répétition comme une force *machinique* qui multiplie son effet et poursuit un mouvement infini, c'est le propre de l'action libre, procédant par décalage, décentrement, ou du moins par mouvement périphérique : un polythétisme décalé, plutôt qu'un antithétisme symétrique.⁵⁴²

Le logogramme ne constitue pas une forme structurée et fixe puisqu'il opère par modificabilité permanente du tracé, par propagation de l'encre de proche en proche ainsi que par réitération continue du décentrement de la graphie. Oblicité, déviance, asymétrie et imprévisibilité confèrent au logogramme la puissance expressive propre à la ligne nomade. Le signe imaginaire de Michaux procède d'une répétition incessante du trait, élaboré par la puissance sérielle du geste, il est perpétué en dissymétrie et en décalage par rapport aux traces graphiques antérieures. Le nomadisme en acte crée une expressivité de la graphie. Si le tracé

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 841.

⁵³⁹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁰ Précisons que la problématique de la ligne abstraite et de ses caractéristiques — c'est-à-dire qu'il s'agit de déterminer si la ligne abstraite est en premier lieu rectiligne ou, au contraire, nomade, non rectiligne — a été abordée initialement par Wilhelm Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung* (1907). Deleuze et Guattari discutent la proposition de Worringer, qui considère que la ligne abstraite est au commencement de l'art et qu'elle a d'abord été géométrique et rectiligne.

⁵⁴¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 620.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 621-622.

de l'idéogramme inventé de Michaux (répétition dans l'interruption) diffère de celui du logogramme de Dotremont (répétition dans la liaison), les deux « pseudographie[s] »⁵⁴³ sont réalisées par une ligne de nature nomade, non rectiligne et mutante. Le logogramme et l'idéogramme imaginaire ne relèvent pas d'une abstraction éthérée mais d'une abstraction sensible et expressive ; ils sont animés par la « force vitale propre à l'Abstraction »⁵⁴⁴ et par une énergie de la matière graphique qui favorisent l'apparition de l'émotion poétique au cœur du tracé et de l'encre.

Michaux et Dotremont répondent d'une manière spécifique à la dissension entre abstraction et figuration. Si la puissance expressive et le nomadisme de la ligne graphique rattachent ces poésies graphiques au processus d'abstraction (dans son acception deleuzienne), parallèlement, la concrétisation et l'accentuation excessive de l'iconicité de la graphie apparentent parfois leurs œuvres à de la pictographie ou à une représentation figurative. Le nomadisme des formes et le principe d'invention spontanée produisent régulièrement un glissement entre une concrétisation figurative, pictographique et une « abstraction sensible » et expressive de la graphie dans les encres de Michaux et les logogrammes de Dotremont.

En ce qui concerne les poèmes-estampes de Giguère, il peut sembler a priori inapproprié d'évoquer une abstraction plastique à l'endroit de typographies. En effet, comment une typographie ou un ensemble de caractères typographiques peuvent-ils être abstraits ? C'est justement le tour de force des estampes sérigraphiques composées par Giguère, puisque les signes typographiques sont déplacés dans leur forme et rendus ambigus au point de pouvoir créer une abstraction plastique. Des lettres colorées, striées, déformées, désaxées et entremêlées au même endroit finissent souvent par former un amas de traits, de

⁵⁴³ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 17.

⁵⁴⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 623.

taches dont il est difficile de dégager un motif iconique, un dessin figuratif, et encore moins un semblant de texte.

L'agencement typographique et spatial de la page accentue cette propension à l'abstraction des formes. Outre la confusion des lettres entre elles, la délinéarisation, le renversement de l'axe d'inscription du caractère ainsi que l'absence d'un trait plein pour dessiner la lettre concourent à la déformation graphique. Saisi dans une lecture globale, l'amas de lettres a un caractère abstrait. Dans une tentative d'identification et de distinction des caractères, il demeure complexe de différencier le trait qui élabore la lettre du trait plastique produisant l'abstraction. L'économie du signe est complexe, dans la mesure où les caractéristiques du signe plastique se répercutent au sein même du signe graphique.

Dans les estampes de *Paroles visibles*, ce phénomène de transfiguration sémiotique est renforcé par la présence du fond coloré hybride, brouillé, car composé de plusieurs couches d'encres superposées. Fond non uniforme, confus en ce qu'il mêle lettres ou traces de lettres présentes dans la première couche d'encre, à la première impression, aux graphismes et au texte de la seconde. La profondeur du fond, produite par ces juxtapositions sérigraphiques, est facteur d'abstraction dans l'estampe. Le signe graphique non parachevé ou hyper-parachevé — quand il combine plusieurs signes au même endroit, au fur et à mesure des encrages — demeure, dans la version finale et authentique de l'estampe, une forme non identifiable, à caractère abstrait.

Qui plus est, les estampes présentent aussi fréquemment, en dehors de ces motifs graphiques abstraits, des striures, des taches et des points qui occupent l'espace de manière inégale et variable. D'ailleurs Giguère envisage les taches, les striures ou les ratures comme des formes essentielles de l'expression authentique des émotions du peintre et du poète. Le

recours à une plasticité de la graphie dans l'investissement des arts graphiques est le moyen pour Giguère d'écrire, de faire de la poésie, sans être limité par l'abstraction du langage, par l'arbitraire des mots usés par tous, généraux et parfois même insignifiants. Mais, ainsi que pour Dotremont et Michaux, l'abstraction plastique de certains signes de l'estampe est une abstraction de la matière, sensible et expressive. La striure, qui est le leitmotiv plastique des estampes giguériennes, est d'orientation multiple, ne relie pas un point à un autre, elle n'est ni stable, ni symétrique. Elle fluctue dans chaque œuvre et obéit à une certaine puissance de répétition, elle se déploie massivement, infiniment sur la surface, d'où sa capacité expressive. Il semble donc que la striure, qui caractérise la ligne plastique des estampes réalisées par Giguère, possède un régime semblable à celui de la ligne nomade qui caractérise l'abstraction deleuzienne, en tant que puissance expressive.

Comme dans le logogramme de Dotremont ou dans les peintures graphiques de Michaux, le glissement de l'abstrait au figuratif se produit à l'occasion dans les œuvres graphiques de Giguère. Effectivement, ce dernier dessine des animaux, des végétaux, mais il ne s'agit jamais vraiment d'une représentation fidèle et identifiable d'un animal ou d'une plante qui existe. Les animaux sont de nature fantastique et les plantes relèvent davantage d'un imaginaire végétal. Des êtres hybrides, chimériques, faits de traits et de taches, à la consistance incertaine, à l'identité inconnue, dont l'étrangeté marque une existence dans l'inconscient, peuplent les estampes de Giguère. Il y a une tentative figurale afin de projeter sur papier, grâce aux ressources de l'encre, l'univers onirique du peintre-poète au regard tourné vers l'intérieur. L'estampe exprime la vie imaginaire, inconsciente qui travaille les formes, le langage et le poète. Giguère suggère, évoque, dans les traits et les traces graphiques, plutôt qu'il ne représente fidèlement une réalité.

S'agissant des typoèmes de Peignot, il n'est pas approprié de qualifier d'abstraites les éventuelles ambiguïtés sémiotiques. Il n'y a pas d'abstraction plastique dans les compositions iconiques de Peignot. Le dessin qui structure l'agencement iconique des signes typographiques est toujours de nature figurative. Peignot aime que la graphie soit représentative visuellement parlant. Le caractère d'écriture décontextualisé, perturbé dans son fonctionnement normal est un signe iconique. Les motifs permettent d'identifier le dessin à son référent dans la réalité. Par exemple, lorsque Peignot parodie l'expression « moulin à paroles » en la travestissant en « moulin à musique », il dessine un moulin avec des notes situées entre les hélices. Dans le typoème, il y a une contrepartie symétrique du texuel et de l'iconique. En conséquence, ce n'est pas parce que parfois la lisibilité du signe typographique est complexifiée par sa déterritorialisation, par le déplacement qu'il subit afin de faire image et de produire une signification visuelle dans la nouvelle forme que le typoète lui donne qu'il y a nécessairement abstraction.

Le bouleversement de l'axe d'inscription du signe graphique produit parfois une hésitation, voire une ambivalence, qui agissent en tant que paramètres contrariant une lecture et une reconnaissance immédiates. C'est le cas notamment des typoèmes où il y a une complète analogie visuelle entre un signe typographique et un signe iconique. Ainsi, dans le typoème *Fleurs de ménages à trois*⁵⁴⁵, les fleurs qui constituent le dessin sont élaborées par la réunion de trois chiffres « 3 », agencés en cercle. La distinction entre le motif de la fleur et la figure créée par l'assemblage des trois chiffres « 3 » est absente, ne se fait pas. Il peut, dès lors, y avoir une confusion entre les deux : s'agit-il d'un signe iconique — la fleur — ou de plusieurs signes graphiques subvertis et inscrits selon un axe différent — trois chiffres « 3 »?

⁵⁴⁵ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 90.

Cette ambiguïté sémiotique ne constitue pas pour autant une abstraction. En effet, même si le chiffre « 3 » ne se devine qu'une fois que Peignot déclare explicitement, par l'intermédiaire de la phrase humoristique en bas de page, que les fleurs sont dessinées par la réunion de trois chiffres « 3 », le caractère figuratif de la composition iconique — une page de fleurs — est évident et ne pose pas question, même à la première perception.

Un des seuls et rares typoèmes qui peut davantage porter à confusion, quant à la problématique figuration-abstraction, est *Typoème écrit à un point près*⁵⁴⁶, car ce dernier présente un ensemble de points qui ne représente rien. Sans la précision du texte en bas de page, le lecteur ne peut y voir qu'un ensemble de points, de ronds, à caractère abstrait. Et, même avec le texte, il reste que la page de points n'est absolument pas figurative. Mais, cette abstraction demeure relativement banale, elle ne déstabilise pas le lecteur. À cette exception près — et encore, caractériser l'ensemble de points d'abstrait est discutable —, Peignot suit le principe qu'il se fixe dans la création de la typoésie, à savoir récuser l'abstraction du langage, concrétiser l'écriture, rendre iconique et expressive la graphie sans sortir du signe typographique, c'est-à-dire sans atteindre complètement le domaine plastique.

Enfin, il faut également préciser que Peignot utilise beaucoup de lettres, de chiffres et de signes de ponctuation tels quels, en les faisant figurer sur la page pour leur qualité visuelle, mais avec leur manifestation habituelle. Dans ces cas-là, le lecteur est complètement à même d'identifier sans aucune difficulté, assurément, le signe en question pour ce qu'il est dans la communication écrite. Le seul changement étant son usage : au lieu de fonctionner comme un signe de ponctuation dans un texte ou comme chiffre dans une opération ou une équation, il participe d'un dessin figuratif de par sa forme iconique.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

En définitive, les poésies graphiques de Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot ne doivent pas faire l'objet du seul constat de leur illisibilité dès lors qu'elles présentent une certaine ambiguïté sémiotique, puisque le lisible est déplacé vers le visuel et qu'une autre forme de lecture est encouragée. Visible et lisible n'ont pas vocation à être dissociés, ni opposés, et l'iconique et le textuel requièrent d'être envisagés corrélativement si l'on veut parvenir à une perception et une réception justes et adéquates du poème graphique.

c) De la poétique du « lisuel » dans la poésie graphique

L'interaction d'éléments scripturaux et d'éléments plastiques au sein de poèmes présentant une graphie modifiée (Giguère et Peignot), déformée (Dotremont) ou réinventée (Michaux) provoque un bouleversement des habitudes de lecture et de perception du texte, de l'image graphique. Dès lors, il semble nécessaire d'envisager une reconfiguration des modes d'appréhension et de lecture. Dans les poèmes graphiques, le parcours de l'œil est non linéaire et multiple, il procède en plusieurs étapes ou phases, puisque se présente au sujet lisant-regardant une image graphique globale constituée d'éléments de nature sémiotique différente que ce dernier analyse ensuite individuellement afin de leur conférer une signification. Signification qui ne peut être établie qu'en fonction de l'interaction de l'ensemble des constituants, textuels comme plastiques.

La différence qui semble *a priori* s'établir entre la saisie de l'image et la lecture d'un texte — à savoir la perception spatiale globale, selon un mouvement de saisie de l'image plastique, opposée à la lecture qui s'établit dans une perception par succession et accumulation

des éléments dans le temps — s'avère problématique et est remise en cause par ce que Bernard Vouilloux nomme « le refoulé de la lecture courante »⁵⁴⁷.

Chacun sait qu'une page écrite est susceptible parfois d'être appréhendée globalement, non pas instantanément, comme un tableau : parcourue d'un œil vague ou sollicitée au gré de trajets qui, pour ne pas suivre le sens de la graphie, n'adhèrent pas non plus au sens de l'énoncé. À ce moment-là, le matériau linguistique n'est plus traité comme tel, c'est-à-dire comme signifiant : la signification se dissémine dans les valeurs plastiques de la page — espacements des blancs, blocs noirs des lettres, typographie (je *vois* une page du *Coup de dés* ou du *Journal* de John Cage), ratures, becquets, paperolles... (et c'est une page du manuscrit d'*À la recherche du temps perdu*). Expériences limites où la lecture, dont on voulait étendre les pouvoirs aux figures pour la faire régner sur le tableau tout entier, désaffecte même le lisible. [...] la page n'est pas toujours simplement lue, mais parfois aussi ou seulement vue.⁵⁴⁸

La qualité visuelle de la page, mentionnée par Bernard Vouilloux, s'applique d'autant plus fortement à la page d'un poème graphique, qui se définit par la primauté de l'image. Le logogramme de Dotremont, les signes imaginaires de Michaux, les poèmes-estampes de Giguère ainsi que les typoèmes de Peignot investissent la dimension visuelle et désaffectent le lisible en développant l'iconicité des formes graphiques, réelles ou imaginaires, alphabétiques, pictographiques ou idéographiques.

Dans le poème graphique, le texte est éclaté et polymorphe, les lettres et les mots sont souvent désaxés par rapport à leur position normale et situés de manière à entrer en résonnance avec plusieurs termes à la fois, compliquant ainsi la lecture et soulignant les écarts graphiques et l'inventivité visuelle. Certains signes présentent une ambiguïté évidente — à proximité du signe scriptural, sans pour autant y correspondre complètement, s'apparentant alors davantage au signe plastique — et parfois la ligne scripturale évolue ponctuellement en trait plastique. À l'occasion, un motif plastique se substitue à un mot dans une phrase, prenant alors la place d'un constituant syntaxique. L'interligne n'est pas respecté la plupart du temps, la marge est

⁵⁴⁷ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e – XX^e siècles, op. cit.*, p. 61.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

souvent déterritorialisée et l'architecture de la page relève régulièrement de l'organisation de l'espace du tableau. La page peut même être abolie. L'espace graphique recouvre des valeurs plastiques et rejoint l'espace plastique.

Dans le poème graphique, la différence entre le constituant verbal et le constituant plastique est transcendée et remise en cause : le lecteur est invité à reconsidérer et à dépasser la dualité initiale, première, des systèmes plastique et linguistique. Dans le poème graphique, le signe scriptural est décontextualisé et intégré à un autre système sémiotique, en l'occurrence plastique. En effet, la lettre opère régulièrement comme figure iconique ou motif plastique et inversement le signe plastique s'insère dans la phrase et feint d'assumer, grâce à un jeu de substitution, la fonction normalement impartie à un groupe syntaxique.

En raison de sa double appartenance littéraire et plastique, le poème graphique requiert donc deux types de lecture ou de perceptions : une lecture textuelle des mots et une lecture iconique de ce qui fait image, c'est-à-dire des graphismes formés par les lettres et les mots transfigurés, puis des éléments spécifiquement plastiques. Mais, concrètement, comment s'articulent ces deux types de lecture ? Afin de comprendre ce point, il importe d'interroger le dispositif spatial où s'effectuent les différents trajets perceptuels. Ainsi qu'expliqué précédemment (voir chapitre 7), l'espace qui accueille le poème graphique se distancie de l'organisation spécifique à l'espace graphique traditionnel et adopte les qualités propres à l'espace plastique. La surface où s'inscrit le poème graphique est un espace qui subit deux influences quant à sa structure, celle d'ordre plastique et celle de nature graphique ou scripturale. C'est en ce sens que nous souscrivons, concernant la poésie graphique, à la notion de « champ plastique élargi »⁵⁴⁹ proposée par Jacques Morizot. L'élargissement des champs et

⁵⁴⁹ Jacques Morizot, *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, op. cit., p. 40.

de la configuration des espaces textuel et plastique — initialement très différents — relève d'une imbrication des éléments graphiques et plastiques ainsi que d'une intégration par les uns et les autres de leurs qualités respectives. À ce titre, il importe de mettre en relation les différentes composantes et de les combiner dans l'acte d'appréhension du poème graphique.

La poésie graphique favorise une expérience limite de la lecture, dans la mesure où l'iconicité du lisible, de la graphie, constitue l'enjeu esthétique du texte. Elle procède de ce que David Gullentops nomme la « poétique du lisuel »⁵⁵⁰.

Au XX^e siècle, la poésie s'est dissociée des genres littéraires consacrés pour se rapprocher des arts graphiques et de la peinture. Au lieu de répercuter les traditionnelles affinités entre poésie et dessin, [...] cette nouvelle orientation suggère que l'activité poétique fait intervenir d'autres ressources d'expression que le langage verbal, et que le texte poétique s'adresse au lecteur sur divers plans qui ressortissent au lisible, au visible et au visuel. La convergence de ces différents registres de perception incite dès lors à déterminer une modalité d'expression et d'interprétation qui rend compte du caractère hybride de la création poétique et que nous proposons de nommer le *lisuel*.⁵⁵¹

Les poèmes graphiques naissent d'un désir du « lisuel »⁵⁵², de l'ambition de donner à voir le lire et de donner à lire l'image, grâce à une écriture plastique, à une subversion de l'espace graphique ainsi que parfois à une révolution de la forme du codex (Giguère). Il s'agit de désapprendre la lecture, de défaire le lire, de « dé-lire », pour reprendre le terme de Bryen, afin de rééduquer l'œil et de substituer à une lecture qui vise uniquement la découverte du sens du texte une lecture synesthésique, qui prête attention aux valeurs plastiques des mots. Procéder conjointement à une lecture de l'image et du texte, des composantes plastiques et des composantes scripturales, réunir dans l'appréhension de la page du poème graphique les

⁵⁵⁰ David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, coll. « Créis », Paris, 2001, p. 11.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

modes du visible, du visuel et du lisible permet de faire une lecture exhaustive et de discerner le sémantisme iconique.

Mais, il reste que la poésie graphique et les livres d'artistes desquels elle participe ne peuvent être circonscrits et bénéficier d'une réception adaptée si on utilise uniquement l'approche du « lisuel ». En effet, apprivoiser l'interrelation du signe linguistique et du signe plastique ne résume pas l'acte d'appréhension qu'impliquent la poésie graphique et ses supports. Dérouler en continu le texte d'un *volumen* sur une table, toucher des matières livresques atypiques et tourner des deux mains, debout, une grande planche sérigraphique en guise de page — et ce, afin de découvrir une fiction des langages et des formes — mobilisent fortement le corps du lecteur et incitent ce dernier à renouveler son rythme et ses habitudes de lecture, aussi bien visuels que tactiles. Il importe donc de déterminer comment l'engagement physique accru du lecteur génère de nouveaux modes de lecture. Le parcours de l'œil, pluriel et éclaté, proposé dans la poésie graphique et dans les livres d'artistes dont elle relève induit le lecteur à « dé-lire »⁵⁵³ le texte et à adopter une approche visuelle spécifique, une *iconolecture* — c'est-à-dire une appréhension du livre en tant qu'espace élaboré par une iconicité plastique et textuelle (issue de la formalisation des signes graphiques). Se conjugue à l'aventure optique une expérience de lecture, tactile et haptique, de la forme et de la texture du livre : une *tactilecture*.

⁵⁵³ Camille Bryen, *Hépérile éclaté*, *op. cit.*

2. De l'acte de « dé-lire » le texte à l'*iconolecture*

a) Définition

En défaisant les habitudes et les mécanismes de lecture, en incitant à « dé-lire », le poème graphique permet de renouveler le sens des mots et du poème, de proposer d'autres formes de signification. Et, c'est par l'acte de délecture que peut advenir le sémantisme visuel propre au poème graphique, que ses enjeux et son esthétique peuvent être compris et appréciés. Il s'avère ainsi fondamental d'expliquer comment fonctionne la délecture dans le logogramme de Dotremont, dans les pseudographies de Michaux, dans les poèmes-estampes de Giguère ainsi que dans les typoèmes de Peignot. Dé-lire c'est déconstruire les réflexes de la lecture traditionnelle, c'est conjoindre l'approche visuelle, textuelle et tactile du livre et du poème-image. L'appréhension du poème plastique ne se scinde pas, dans la pratique, en plusieurs approches cloisonnées. Ce que nous dissociions en théorie afin de décrire les différentes approches requises pour cerner le poème graphique, pour lire un livre d'artiste ou un livre-objet — tels que ceux que Roland Giguère fabrique à Erta — est en réalité un geste unique. Il ne s'agit pas uniquement de lire ce qui est lisible et de regarder ce qui est visible, mais de recevoir tout ensemble les impressions et significations tant visuelles, notationnelles que tactiles. La démarche est une, même si les sens impliqués et les opérations sollicitées sont nombreux. La plasticité du poème graphique suggère une lecture iconique et incite à procéder à ce que je nomme une *iconolecture*.

L'*iconolecture* fait référence à un mode de lecture où la page est perçue en tant qu'espace élaboré corrélativement par l'iconicité des motifs et signes plastiques et l'iconicité du texte et

des signes scripturaux. Si nous proposons une lecture qui prend en compte les composantes plastiques et iconiques que peut présenter un texte, comme c'est le cas dans le poème graphique, nous n'assimilons pas pour autant le texte à une image. Ainsi, nous utiliserons l'expression « image graphique » pour désigner la visualité produite par le texte dans le poème graphique et sa capacité à être vu et non pas à être seulement lu — le poème graphique ne s'apparente pas à un véritable artefact, à une œuvre d'art complètement et uniquement plastique, à une image *stricto sensu*. Notons aussi que le texte du poème graphique est parfois *simplement* un texte et que la dimension plastique naît des éléments spécifiquement plastiques qui l'entourent.

En proposant une approche du poème graphique par *iconolecture*, nous n'entendons pas confondre la perception de l'image avec la lecture d'un texte possédant des qualités iconiques, mais nous estimons qu'il demeure nécessaire d'adopter une démarche perceptuelle conjointe, de mobiliser à la fois le voir et le lire. Autrement dit, nous souscrivons à ce que Bernard Vouilloux nomme « [l]a co-implication du verbal et du visuel »⁵⁵⁴. Si lire un texte procède par une visualisation dans un premier temps, l'activité perceptuelle s'organise ensuite selon les opérations spécifiques à la lecture, c'est-à-dire la combinaison des caractères qui forment des mots et un « mouvement instantané vers la signification »⁵⁵⁵.

La saisie d'un texte écrit comme celle d'une image passe donc par le canal visuel. Les modes perceptifs appropriés à chacun de ces deux supports ont en commun certaines propriétés. Ainsi, la lecture courante, pas plus que la vision d'un tableau, n'est analytique : elle ne procède jamais lettre par lettre (sauf dans le cas du déchiffrement, en situation d'apprentissage), mais par « paquets », un peu de la même façon que l'œil « broute » la surface d'un tableau au gré de parcours dictés par le repérage des figures. Là s'arrête le parallèle, car la façon dont la lecture mobilise le canal visuel nous fait toucher à une

⁵⁵⁴ Bernard Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, Revue d'étude du dialogue texte-image, à paraître, p.1.

⁵⁵⁵ Louis Marin, « Éléments pour une sémiologie picturale », *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 22.

différence importance. Elle pourrait s'énoncer sous cette forme contre-intuitive : pour lire un texte, il faut certes en percevoir visuellement les signes graphiques, mais ce stade visuel est en quelque sorte neutralisé ou « relevé » par les opérations cognitives constitutives de la lecture. Pratiquement, cela signifie que dans les conditions habituelles de la lecture et pour la plupart des messages écrits, nous sommes peu attentifs aux caractéristiques matérielles du texte (typographie, mise en page), assimilées lors de la phase d'accommodation initiale, un filtrage analogue s'exerçant sur les différents « bruits » qui altèrent la chaîne graphique (comme les caractères mal formés) sans la rendre illisible, et donc incompréhensible : le type de vision qui est mobilisé par la lecture sélectionne, quitte à les corriger et à les compléter, les seuls signaux informatifs pertinents pour la compréhension du message. [...] C'est la prise en considération de ce que Louis Marin nommait « le mouvement instantané vers la signification » ou l'« immédiate saisie du sens » qui l'a conduit à marquer ce qui, en définitive, différencie la « lecture » du tableau de celle d'un texte et à poser ainsi — peut-être pas avec une netteté suffisante — les limites qu'assigne à la sémiologie de la peinture le recours à la notion de lecture.⁵⁵⁶

Ce qui différencie, en dernier lieu, la perception d'une image de la lecture d'un texte, ces « deux modes visuels »⁵⁵⁷, c'est « la présence ou [...] l'absence d'une notation »⁵⁵⁸, puisque c'est la « fonction notationnelle »⁵⁵⁹ qui « neutralise comme contingents des aspects plastiques (formels, texturels, chromatiques...) qui ne prennent toute leur importance que dans un régime différent, comme celui de la calligraphie. »⁵⁶⁰ Or, la poésie graphique s'inscrit dans cette catégorie de textes qui possèdent un régime différent, où les aspects plastiques ne sont pas contingents.

Finalement, il semble que « le clivage entre textes et images passe moins entre des classes d'objets sémiotiques qu'entre des types de *fonctionnement*. »⁵⁶¹ Le fonctionnement de la poésie graphique manifeste une « co-implication du verbal et du visuel », requiert de ne pas appréhender les mots uniquement selon une modalité linéaire, de prendre en considération leur spatialisation et leur capacité à être vus, à produire un effet plastique ou

⁵⁵⁶ Bernard Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage, op. cit.*, p. 3-4.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

iconique. Ce qui remet en cause les distinctions de Lessing, dans *Laocoon* (1766), entre arts du temps et arts de l'espace, ainsi que souligne Bernard Vouilloux.

Les arts du temps peuvent se prêter à une saisie non linéaire : c'est ce qui se produit lorsque, au lieu de lire le texte verbal, nous parcourons du regard l'espace physique dans lequel il s'inscrit. Certaines œuvres favorisent même cette modalité perceptive, du moins dans un premier temps : à cette classe appartiennent notamment certaines catégories de manuscrits médiévaux et tous ces textes « à voir » que sont, à des titres divers, les calligrammes (Simmias de Rhodes, Jehan Grisel, Robert Angot de l'Éperonnière, Charles-François Pannard, Apollinaire...), certains chapitres de *Tristram Shandy*, le *Coup de dés* de Mallarmé, la poésie « cubiste » d'un Reverdy, les « mots en liberté » de Marinetti, les collages dadaïstes et surréalistes, les recherches typographiques des constructivistes, la « poésie visuelle », les livres-objets, les livres d'artistes, etc. Dans tous ces cas, l'opération de décodage linéaire est emportée et déportée, mais non annulée, par des *effets de tabularisation*. Cette double modalité perceptive correspond au fait que le texte n'est plus seulement appréhendé en tant que chaîne notationnelle plus ou moins strictement codée et indifférente aux aspects physiques contingents de son support : la mise en page et la typographie, dès lors qu'elles introduisent des variations d'espacement, de forme, de couleur ou de texture qui outrepassent le seuil de fonctionnalité notationnelle, sollicitent activement d'autres catégories perceptives que celles qui sont requises dans la lecture de la séquence ; dès lors, comme dans une image, aucune propriété ne peut être d'emblée exclue comme non significative, le champ attentionnel étant plus ouvert pour les textes autographiques que pour les textes allographiques (le fac-similé se situe entre les deux catégories).⁵⁶²

La poésie graphique, en tant que « texte “à voir” », invite à considérer « la dimension spatialisante qui intervient dans la lecture comme le travail temporalisant qui sous-tend la vision. »⁵⁶³ Appréhender les albums de logogrammes de Dotremont, les recueils graphiques de Michaux, les livres de typoèmes de Peignot et les poèmes-estampes constitutifs des livres d'artistes de Giguère « dans une relation de *co-implication* » du verbal et du visuel est absolument fondamental en vue d'une compréhension juste et d'une réception appropriée de la poésie graphique.

Toutefois, si le verbal et le visuel sont bien les deux vecteurs du symbolique, ils ne sont l'un par rapport à l'autre ni dans une relation d'exclusion réciproque, et en particulier de

⁵⁶² *Ibid.*, p. 10-11.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 14.

complémentarité, ni dans une relation d'intersection, ni dans une relation d'équivalence, mais dans une relation de *co-implication* qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre : les différences ne sont pas moins instructives que les similitudes.⁵⁶⁴

La relation de « co-implication du verbal et du visuel » organise la perception des poèmes graphiques. Et, l'*iconolecture* se fonde sur ce mode de relation entre le voir et le lire, entre le texte et l'image.

L'*iconolecture* comprend, à la fois, une perception de l'image graphique, produite par la visualisation du caractère plastique de la page, ainsi qu'une focalisation locale sur chacune des composantes, plastique comme graphique, et leur mise en dialogue. La conjugaison du balayage et de la focalisation locale favorise une lecture-visualisation appropriée du poème graphique, puisque c'est précisément l'infinité et la diversité des trajets visuels, l'interaction des dimensions graphique et plastique qui créent l'émotion esthétique et élaborent la signification. La modalité de l'*iconolecture* s'impose en raison de l'absolu du dialogue entre le plastique et le graphique, de l'iconicité substantielle du poème graphique. Le poème graphique réinvente l'acte de lire, dans la mesure où la dimension dialogique et la mixité générique qu'il implique reconfigurent les habitudes de lecture, à savoir l'appréhension chronologique du texte et l'attente des caractéristiques formelles conventionnelles de l'objet livre — un livre relié, un support codex, une pagination, une mise en page tabulaire, etc. Précisons que le dialogue intermédial à l'œuvre dans le poème graphique, qui nécessite une *iconolecture*, procède d'une relation horizontale entre le texte et l'image, qui échappe à une inféodation d'un médium par l'autre, à une unilatéralité du rapport *in praesentia*.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 14-15.

b) L'iconolecture des peintures de l'écriture de Dotremont et Michaux

L'iconolecture du logogramme nécessite de procéder à un déchiffrement local des lettres, des mots formellement modifiés, c'est-à-dire du texte logographié, puis du texte faisant office de transcription, ainsi qu'à une considération de l'image graphique produite par le geste pictural. Le logogramme intitulé *Source contre la montre de la mort*⁵⁶⁵ débute à l'extrémité droite d'une page où se termine (du côté gauche de cette même page) le logogramme précédent. Le mot « source », dont les lettres sont condensées et entremêlées au sein d'un périmètre restreint, est peint à l'intersection des deux pages, alors que la suite et la fin de l'expression investissent spacieusement la page suivante. La déformation importante des lettres, l'épaisseur du tracé à l'encre de Chine, l'absence d'un axe fixe (tel qu'en dispose habituellement le texte) associées aux inconstances de la ligne rendent, à bien des endroits, la graphie abstraite et manifestent un tracé fondamentalement plastique.

Associer le contenu visuel au contenu textuel, regarder localement les lettres déformées puis l'image graphique dans son ensemble permet d'apprécier les jeux poétiques et graphiques ainsi que de saisir le sens du logogramme. Dans ce logogramme, Dotremont supplante les contenus linguistiques admis en procédant à un travestissement et à un renversement de proverbes ou d'expressions figées : l'expression « course contre la montre » est modifiée, dans le logogramme, en « source contre la montre ». La trajectoire du tracé logographique — c'est-à-dire l'élan du texte qui fuit la page initiale et se déploie massivement sur la suivante — simule plastiquement une course qui démarre à l'endroit du mot « source ». Le sens de l'expression figée « course contre la montre » est présentifié graphiquement et se greffe, sur le

⁵⁶⁵ Christian Dotremont, *Logbook*, op. cit.

plan plastique, à l'expression subvertie « source contre la montre » — elle-même représentée visuellement par le mot « source » qui forme un nœud isolé sur la page, un point d'ancrage tel une source.

Dans la mesure où le bouleversement de la langue et de l'écriture, en acte dans le logogramme, procède autant de la modification des termes utilisés dans l'expression figée que de la métamorphose de la forme graphique conventionnelle des mots et de la picturalité introduite dans l'écriture, il est indispensable de faire une lecture complète et plurielle. Faire interagir dans l'opération de lecture-visualisation les jeux plastiques et les jeux de mots, considérer les diverses manifestations de l'iconique, c'est-à-dire réaliser une *iconolecture*, permet donc de comprendre le sens et d'apprécier les écarts pris avec les champs graphique et plastique dans le poème graphique. Surtout que le logogramme se présente comme un bloc monovalent, en ce sens qu'il se déploie sur une feuille, sur une surface, comme un tableau — il ne se développe que rarement sur un ensemble de feuilles. Un logogramme se réduit presque toujours à une feuille, à son support et la délimitation entre le fond et les formes ne se fait plus, comme c'est le cas dans un tableau. Il importe donc de le regarder et de le lire selon une démarche intégrationnelle — intégration des qualités plastiques et iconiques du signe graphique dans la lecture-visualisation et vice-versa des qualités graphiques des signes iconiques et plastiques —, de le percevoir dans son ensemble, de s'attacher aux phénomènes d'interrelations qui le définissent.

L'*iconolecture* du logogramme procède donc d'abord d'une perception de l'image picturale, puis s'opère à plusieurs reprises un trajet de va-et-vient entre le texte peint déformé et la transcription, donnant ainsi lieu à une considération locale de certaines parties de la peinture graphique.

En ce qui concerne la poésie graphique de Michaux, les procédures de lecture varient quelque peu selon les configurations spatiales du recueil. Plusieurs cas de figure se présentent dans *Mouvements*, *Saisir*, *Par la voie des rythmes* et *Par des traits*, à savoir une interaction directe, sur la même page, des idéographies imaginaires et du texte en écriture normale, ou bien un dialogue différé, indirect, lorsque les pseudographies occupent une page et le texte une autre — sans qu'ils soient en vis-à-vis, face à face sur une double page. Dès lors, il s'agit de déterminer comment s'organise l'*iconolecture* dans les recueils graphiques de Michaux. *A priori* la possibilité d'une lecture globale, c'est-à-dire d'une considération conjointe des éléments plastiques et textuels semble être écartée. Mais, même si le texte précède ou suit les encres avec une page de décalage, la mise en relation des signes inventés et le discours sur l'écriture s'effectue. La lecture globale s'entend ici dans le sens d'une corrélation des éléments dans le processus de signification et de compréhension et ne s'applique pas forcément à l'opération perceptuelle, pragmatique dans l'espace. Le texte prépare l'expérimentation plastique, il peut aussi lui succéder ou lui suppléer.

En l'occurrence, dans *Par des traits*, la graphie, qui est majoritairement produite par des successions de traits, ne prendrait pas toute sa signification sans l'éloge du trait — de ses vertus visuelles, graphiques et signifiantes — que Michaux dresse dans les phrases intervenant au milieu des séries de traits, initiatrices d'un rythme supplémentaire dans le recueil (conjugué au rythme graphique du tracé). Le rythme saccadé de certains textes fait écho aux secousses du tracé, à la frénésie du trait plastique. L'interrelation du rythme linguistique et du rythme plastique produit un sens qui ne peut advenir que dans la co-implication des dimensions iconique et textuelle, et ce, bien qu'elles ne soient pas toujours associées sur une seule et

unique page. Le processus de co-implication du verbal et du visuel qui organise l'*iconolecture* se manifeste dans la relation que les encres entretiennent avec le texte.

Par ailleurs, sont aussi sujettes à une *iconolecture* les pages qui présentent à la fois des signes imaginaires peints à l'encre de Chine et des textes sur le langage et les formes de communication créées par l'homme. Dans ce cas, le lecteur du recueil de Michaux découvre d'abord la page par une perception visuelle de premier mouvement, de l'ensemble hétéroclite, puis il s'attache ensuite à lire le texte et à essayer de déchiffrer les signes inconnus qui s'offrent à son regard et se prend au jeu des va-et-vient entre mots et peintures afin de comprendre le sens de l'opération graphique de Michaux.

Dans *Par des traits*, la graphie brouillon, dénuée de transcription, peut être envisagée en tant que graphie ou écriture potentielle, balbutiante uniquement, grâce à la désignation linguistique que contient le discours verbal en marge. Lorsque Michaux évoque l'administration de la langue qui défait l'authenticité et le caractère naïf des signes naissants, on comprend la portée des signes « négligés », tracés de manière désordonnée au milieu ou à côté. L'*iconolecture* récuse toute prévalence du texte sur l'image, toute secondarité de l'un ou de l'autre. C'est uniquement en prenant en compte l'ensemble des réseaux de relations entre le texte et l'image, entre les trajets visuels et perceptuels que l'enjeu et la portée du poème graphique sont accessibles, en vue d'une réception.

De même lorsqu'une page entière de signes inventés se donne à voir, la perception première, sommaire et rapide, fait ensuite place à un examen visuel détaillé, signe par signe. L'approche exclusivement globale, instantanée — si tant est que ce soit possible — ou, *a contrario*, la préhension uniquement locale ne révèlent jamais plus qu'une partie de la signification et privent le poème de sa portée réelle. L'*iconolecture* est donc une modalité

d'appréhension qui intègre la dimension iconique propre à la peinture à la dimension signifiante du texte dans la perspective d'une réception appropriée de la poésie graphique de Michaux.

c) *L'iconolecture des typoésies de Peignot et de Giguère*

Malgré des supports et des médiums variés — codex, *volumen*, estampe sérigraphique, dessin manuel, etc. —, les œuvres graphiques de Roland Giguère sont souvent organisées selon le même principe, à savoir une continuité physique, spatiale, entre les signes graphiques et les signes plastiques, voire parfois une congruence des deux (tel que c'est aussi le cas dans le logogramme de Dotremont). Dès lors, l'*iconolecture* semble être le mode de lecture adéquat afin de lire-voir les poèmes-estampes giguériens.

Par exemple, dans l'estampe *Faire la vie et finir en beauté*⁵⁶⁶, les couleurs ainsi que les figures iconiques élaborent un contenu visuel qui complète l'énoncé verbal. Cette phrase à consonance de vérité générale, qui constitue presque une sentence, est scindée en deux groupes. Les deux blocs de mots étant séparés par un dessin. Un contraste se crée, sur le plan chromatique, entre les éléments textuels en bleu et violet-rose et les éléments plastiques en jaune-orangé. Les dominances foncées, dites « froides », se distinguent des dominances claires, dites « chaudes ». Une opposition visuelle, produite par le jeu des couleurs, exprime une forme de discordance dans cette estampe qui dégage *a priori* une certaine harmonie — la composition de l'estampe est ordonnée et équilibrée, les signes typographiques ne sont pas

⁵⁶⁶ Roland Giguère, *Faire la vie et finir en beauté*, 1983, < http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/026001-119.01-f.php?&document_id_nbr=102&q1=1&q2=3&page_sequence_nbr=1 >, consulté le 17 septembre 2012.

ambivalents, le discours verbal énonce une perspective heureuse, la phrase dispose d'une syntaxe juste, est achevée et lisible. Si les composantes visuelles et verbales de l'estampe qui se manifestent à première vue concourent à produire une impression d'ordre et d'harmonie, l'affirmation textuelle du bonheur et la représentation plastique du calme sont quelque peu contrecarrées par d'autres éléments visuels.

Effectivement, la disposition spatiale est configurée de manière à interrompre pragmatiquement, visuellement, la phrase par l'insertion d'une figure iconique. Le dessin qui éloigne les deux groupes de mots exprime plutôt l'inverse du contenu sémantique de la phrase. La figure n'est autre qu'une créature chimérique qui a comme membre principal de son anatomie une mâchoire protubérante, ouverte et qui se présente avec la tête rejetée en arrière. L'animal imaginaire semble hurler. La représentation iconique du hurlement, de la souffrance, voire de l'agonie, défait la sérénité évoquée dans le texte. Contrarier et contredire les signifiés plastiques et textuels qui se dégagent à la première approche manifeste que la signification est stratifiée et complexe. Ce qui requiert de ne pas se limiter à une analyse univoque. Le sens naît des réseaux de relations entre les formes, les champs et les médiums. Dans le poème-estampe *Faire la vie et finir en beauté*, procéder à un balayage, à une visualisation de premier jet, puis ensuite à une considération particulière et plus précise de chacun des éléments — plastiques comme scripturaux — permet de comprendre que le texte-titre du poème-estampe est quelque peu ironique. Là encore, si la réception du poème-estampe est limitée uniquement à la lecture de la phrase, le sens n'est pas accompli. Les poèmes graphiques de Giguère requièrent donc une *iconolecture*, une corrélation du visible et du lisible, une co-implication du verbal et du visuel.

En ce qui concerne la typoésie de Jérôme Peignot, la lecture de l'œuvre procède d'abord d'une perception de l'image graphique du typoème, puis ensuite d'une lecture de la phrase ou du texte qui figure en dessous du motif iconique. Le typoème présente toujours la même structure, c'est-à-dire un dessin figuratif en signes typographiques qui occupe l'ensemble de la page et un texte en bas de page, en écriture normale. Ce qui se manifeste d'emblée dans l'appréhension du typoème c'est le dessin de signes. *A priori*, le lecteur saisit la forme du dessin et comprend après que la figure est formée par des signes graphiques déplacés et repositionnés, dont la fonction est iconique et non plus linguistique. Mis en relation avec le texte — qui commente toujours le déplacement opéré sur le signe graphique et discourt sur l'analogie visuelle créée par les jeux avec la typographie — le dessin acquiert complètement sa signification et son effet poétique et iconique peut agir totalement. Tout l'intérêt du typoème est que le lecteur repère la déterritorialisation du signe graphique que Peignot réalise et qu'il discerne le jeu sur la connotation visuelle ou linguistique du signe et ses réseaux analogiques. Si le lecteur s'attache à considérer selon une modalité dialogique les constituants du typoème, la signification et la portée de l'œuvre sont totalement effectives.

Ainsi, dans le typoème *Blason du corps d'Aphrodite*⁵⁶⁷, le dessin représente quelques éléments du corps féminin à l'aide de signes graphiques. Les courbes et les parties du corps ne sont pas toutes représentées, ce qui transpose sur le plan iconique l'esthétique du blason — texte qui fait habituellement l'éloge d'une partie du corps de la femme admirée. L'élision plastique dans le portrait fait écho au procédé de synecdoque, à la sélection d'un élément de l'anatomie symbolique de la femme sujet du texte dans le genre poétique du blason. Sans le texte-titre du typoème, à première visualisation du dessin, il va sans dire que le portrait se

⁵⁶⁷ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, *op. cit.*, p. 211.

présente comme une représentation schématique du corps féminin et ne suggère pas l'esthétique du blason. Une fois le discours verbal pris en compte dans le processus d'appréhension du typoème, la structure simplifiée du dessin prend sens — elle est l'application plastique de la poétique du blason — et la connivence, la co-implication du texte et de l'image sont mises en évidence. L'*iconolecture* du typoème est donc nécessaire à sa réception et à sa compréhension. La lecture de la typoésie ne peut se réduire à la modalité courante du lire soit le décodage des « signaux informatifs »⁵⁶⁸, sans porter attention aux valeurs plastiques des signes, ce que précisément le typoème cherche à mettre en exergue et livre à son lecteur. Puisque la motivation et l'essence de la typoésie résident dans la mise en acte et le déploiement sur la page du potentiel de la graphie à produire une certaine image, à se laisser tout simplement voir, l'*iconolecture* s'impose comme une des modalités perceptuelles du typoème.

3. Une *tactilecture* vers une physique du lire

a) Définition

Si la mobilisation de l'œil dans l'acte de lecture et de visualisation du texte et de l'image est fondamentale, l'engagement sensoriel dans l'opération perceptuelle ne se restreint aucunement à l'implication visuelle, optique. Les dimensions sonores et tactiles ne sont pas en reste dans le poème graphique, bien au contraire. Ce que je nomme *tactilecture* désigne un mode de lecture tactile et haptique, relatif à l'expérience de la forme et de la texture de l'objet livre et de la page, qui possèdent un relief, un volume ainsi qu'une présentation ou une

⁵⁶⁸ Bernard Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, *op. cit.*, p. 4.

manière d'apparaître intervenant directement dans l'élaboration du sens et des effets poétiques.

La modalité de la *tactilecture* ne relève pas de l'opposition entre le visuel et le tactile, entre l'optique et l'haptique. La sensation tactile mobilisée dans la *tactilecture* du livre d'artiste, du poème graphique, se définit comme une approche qui n'est pas exclusivement relative au sens du toucher. La spatialisation haptique participe de la *tactilecture*, dans la mesure où l'élaboration d'une physique du lire, d'une impression matérielle du livre ne relève pas exclusivement d'un contact manuel, mais aussi d'une possibilité d'appréhender les matières, les volumes et les reliefs sur le plan visuel.

Il s'agit, ainsi que le propose Henri Maldiney relatant l'analyse d'Aloïs Riegl, de considérer « deux possibilités du regard, deux structures significativement différentes de l'*avoir en vue*, deux types de vision articulés à deux types d'espace artistique, qu'il nomme respectivement optique et haptique. »⁵⁶⁹ Dans la *tactilecture*, la sensation de la matière et du relief éprouvée par le lecteur naît de la rencontre avec une surface, que la relation soit directe (tactile) ou indirecte (haptique). « Dans l'espace haptique la vision est en prise sur le motif à la façon du toucher dont elle constitue un analogon visuel. »⁵⁷⁰

La vision haptique est une perception de la proximité, de même que le toucher se définit par une appréhension du proche. « Dans la zone spatiale des proches, sur laquelle nous sommes en prise directe, le regard procédant comme le toucher éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond. »⁵⁷¹ La vision haptique permet de percevoir et d'apprécier le relief, le volume et la matière du poème graphique, du livre, et, à ce titre, participe de la

⁵⁶⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1973, p. 194.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 195.

tactilecture. Les informations et impressions que cette sensation du toucher protéiforme — issue du dialogue de la vision haptique et du contact direct de la main avec le livre — apporte au lecteur constituent l'essence de l'émotion esthétique. L'*iconolecture*, en tant que mode d'appréhension et de compréhension de ce qui relève de tout ce qui fait image (y compris le texte) rejoint la *tactilecture* par la vision haptique. *Iconilecture* et *tactilecture* ne s'excluent pas, ne s'opposent pas, elles sont complémentaires dans la perspective d'appréhender exhaustivement le poème graphique.

b) L'éveil du toucher dans le lire par les effets de relief de la matière

Dans un premier temps, envisageons ce qui est de l'ordre de la suggestion du toucher par les jeux et les effets de la matière dans le poème graphique, c'est-à-dire une modalité haptique de la *tactilecture*. L'éveil du toucher dans le lire prend des voies différentes selon les pratiques et aussi selon les médiums empruntés. Ainsi, les peintures de l'écriture à l'encre de Chine, telles que le logogramme et les idéogrammes imaginaires, produisent le relief de la graphie et les volumes de la poésie, à travers un certain usage de l'encre. Roland Giguère, lui, recourt aussi au potentiel de l'encre, notamment par un travail sérigraphique important. Peignot n'utilise pas concrètement, directement de l'encre, puisqu'il ne peint ni ne réalise manuellement, par lui-même, des encrages (ainsi que le fait Giguère par exemple), mais il recourt aux effets de relief de la matière que peuvent créer le procédé typographique du gras ou celui de la lettre vide.

Outre le travail de la matière sur le plan plastique, certaines poésies graphiques manifestent un imaginaire de la matière. C'est notamment assez explicite dans le logogramme

de Dotremont et dans les estampes de Giguère. Ainsi, Christian Dotremont a créé le logogramme dans la continuité des expérimentations réalisées par le groupe Cobra, qu'il a cofondé et auquel il a activement participé. Les œuvres de Cobra procédaient d'un art matérialiste, privilégiant les couleurs pures — plus proches des pigments naturels —, les formes présentes dans la nature telles que les taches. Les artistes de Cobra ont également produit une série d'œuvres qui s'inspiraient directement de la nature. Effectivement, ils effectuèrent ce qu'ils appelaient des « boues » ou « bouologismes »⁵⁷², qui étaient des sculptures d'argile avec des mots gravés dessus. Dans les « bouologismes », le mot du poème est matière première, brute, élémentaire, c'est-à-dire qu'il est fait de terre. Le processus de création était le suivant : Serge Vandercam malaxait et formait l'argile et Dotremont inventait-traçait dans l'argile encore gorgée d'eau les mots que lui inspirait la terre. Cobra privilégiait l'expérience par et dans la matière plutôt que la théorie, ainsi que le suggère Dotremont : [i]l y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique. »⁵⁷³ Ce propos laisse transparaître les affinités de Cobra avec le matérialisme de Gaston Bachelard, qui a montré l'importance fondamentale des quatre éléments — eau, terre, feu et air — dans la détermination des strates de l'imagination.

Dotremont perpétue cet imaginaire de la matière dans le logogramme grâce au travail de l'encre ainsi que par l'exploration de différents supports d'inscription. Les libertés de la matière, de l'encre noire organisent la graphie renouvelée du logogramme. Les écoulements abondants de l'encre forment des taches protubérantes dans le tracé, créant ainsi une impression d'agglutination de la matière et sensibilisant le sujet spectateur-lecteur du

⁵⁷² Christian Dotremont, Serge Vandercam, *Série de Boues* (1959), dans Michel Draguet (dir.), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil, op. cit.*, p. 112.

⁵⁷³ Michel Draguet (dir.), *Cobra en Fange, Vandercam-Dotremont : Dessin-Écriture-Matière (1958-1960)*, Bruxelles, Éditions Snoeck / Université Libre de Bruxelles, coll. « Cahiers du Gram », 1994, p. 68.

logogramme à la matérialité de la graphie, qui dès lors se prête à une perception haptique, et non pas seulement optique, de l'écriture. À l'inverse, certains logogrammes présentent une écriture asséchée où l'encre se fait rare, où les signes sont menacés dans leur consistance par manque de matière ; ce qui met en relief le fait que le mot, les signes dépendent de la puissance de la matière. Parfois, le logogramme fait explicitement référence à la relation entre le langage et la matière. C'est notamment le cas dans *Rugueuse source terrestre de légères danses neigeuses*⁵⁷⁴. Le discours verbal évoque les éléments, la terre et l'eau. Le tracé du logogramme joue sur les effets de matière et met graphiquement en scène la puissance féconde de la terre — qualifiée de « source » — et la légèreté du mouvement de la neige — désignée par la métaphore de la danse — grâce à un jeu de contraste de l'encre sur la feuille. À l'endroit des termes « légères danses neigeuses » l'encre est ténue, presque manquante, suggérant une fluidité et une discrétion de la matière. *A contrario*, c'est une coulée d'encre abondante et massive qui inscrit les signes graphiques formant le segment de phrase « rugueuse source terrestre ». Le déploiement de l'encre sur la feuille et la forme des mots qui en résulte font écho à l'imaginaire de la matière et à la physique de l'écriture qui président au logogramme.

Dotremont resserre le lien du langage, de l'écriture, à la matière, aux éléments naturels, en inventant le logoneige. L'imagination de la glace et de la neige était déjà latente dans les œuvres poétiques de Dotremont, et ce, avant même la création du logogramme. Ainsi, dans *Vues, Laponie* (1957), se crée déjà une relation entre la blancheur du papier et celle de la neige, notamment à travers la matérialité de la page, l'économie de l'espace du poème ainsi que les réseaux lexicaux et tropiques. La démarche du logoneige est aussi préfigurée, dans *Vues, Laponie*, par le lien entre le silence du désert hivernal lapon et la dissolution de la

⁵⁷⁴ Pierre Alechinsky, *Dotremont, J'écris pour voir*, op. cit., p. 56.

langue induite par la rencontre avec le calme de la forêt enneigée — le poète perd son langage comme les mots tracés du logoneige s'enfouissent dans la matière. Autre prémisse du logoglace dans *Fagnes* (1958), à travers l'expérimentation de la matière sonore-graphique du langage mise en rapport avec les éléments du relief du paysage belge de fagnes, à savoir le sol de boue, les marécages, les arbres, les champignons, la végétation sauvage, etc. La langue se présente dans ces œuvres comme une géographie qui s'explore en relation avec les matières naturelles (boue dans les « bouologismes », neige et glace dans les logoneiges et logoglaces, sable dans le logosable, etc.). Retour à un état naturel du langage, de l'écriture, grâce à l'expérience de la matière.

Les photographies de logoneiges⁵⁷⁵ et de logoglaces de Dotremont proposent une logographie (une écriture déformée) faite de neige et de glace. L'encre laisse place à la matière neigeuse, à l'eau solidifiée, en guise de médium du logogramme. L'inscription de l'expérience graphique dans la nature, dans le désert de glace constitue un absolu de la pratique de Dotremont, puisqu'il pousse l'imaginaire de la matière jusqu'à utiliser un des quatre éléments comme constituant de son œuvre. La facture *land art* du logoneige suggère la primauté de la matière. Et, dans la mesure où les signes tracés dans la neige sont illisibles à cause de la déformation du signe et de l'absence de contraste entre le support et ce qu'il inscrit — c'est-à-dire que l'écriture est de neige et le support est cette même neige —, ce qu'exprime l'œuvre avant tout c'est cette expérience de la matière, cette vision de la neige travaillée, perturbée et esthétisée. Le spectateur de la photographie du logoneige perçoit en premier lieu une œuvre de neige ou de glace reproduite par un cliché en noir et blanc. La transcription ne figure pas dans ou sur la photographie, mais en marge, comme un titre pour un tableau. À première vue le

⁵⁷⁵Christian Briend, *Christian Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 71-75.

spectateur peut même croire qu'il s'agit d'un simple titre et que l'inscription dans la glace est abstraite, qu'elle ne possède aucun référent ni ne présente de correspondances avec un système d'écriture attesté. Le spectateur voit donc uniquement le relief de la matière neigeuse. C'est la sensation tactile de la gravure de neige ou de glace qui est suggérée par la vision, par la médiation de la photographie. Les logoglaces et logoneiges peuvent être regardés, appréciés et jugés de manière juste et exhaustive seulement s'ils font l'objet d'une lecture haptique, d'une *tactilecture*. Prendre en compte la dimension tactile, les volumes, les textures, le relief et la matière de la logographie de Dotremont s'avère donc essentiel. Surtout si l'on envisage le désir initial de Dotremont d'explorer la matière de l'écriture, le rapport de la nature avec les signes graphiques, avec les lettres, ainsi qu'il le mentionne dans le propos suivant :

Tout jeune, je m'aperçois que, la nature, quelquefois, écrit. Je lis, par exemple, les lettres que des herbes forment au gré du vent. Cette découverte me saisit. Je vais commencer à rédiger un anti-classique Traité de sémiotique, et j'examinerai dans un de ses chapitres quelles sont les relations des mots et des matières par quoi, en quoi ils sont écrits.⁵⁷⁶

La lecture opérée par l'œil ne se limite donc pas uniquement à une considération iconique des éléments composant le logogramme, mais aussi à une préhension du tactile par le moyen de l'haptique.

En ce qui concerne les peintures graphiques de Michaux, il y a également une relation à la matière qui se manifeste dans la quête du signe. Michaux accorde une importance au médium, aux types de peinture ou d'encre, aux effets qu'ils produisent, à leur malléabilité ainsi qu'à leur influence sur le tracé pictural ou graphique. La matière est au fondement des signes pseudographiques, puisque c'est le passage de la peinture à l'encre — par l'intermédiaire de l'aquarelle, dont la fluidité est proche de celle de l'encre — qui développe

⁵⁷⁶Pierre Alechinsky, *Dotremont, J'écris pour voir, op. cit.*, p. 71.

la pratique plastique de la graphie chez Michaux. L'élection de la peinture s'originait déjà dans son potentiel de déconditionnement, de liberté de la matière et des formes auxquels l'écriture ne pouvait prétendre, prise dans le carcan des mots et du système de notation.

Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux évoque l'encre et le geste calligraphiques chinois en termes de fluidité, par la métaphore aquatique. Le potentiel plastique de l'encre est vanté par le poète en raison de sa parenté avec les vertus de l'eau.

... D'une certaine façon semblable à l'eau, à ce qu'elle a de plus fort et de plus léger, de moins perceptible, comme sont ses rides, qui toujours furent un sujet d'étude en Chine. Image du détachement : l'eau qui ne s'attache pas, toujours prête à instantanément repartir, eau qui même avant l'arrivée du bouddhisme, parlait au cœur du Chinois. Eau, vide de forme. Yi Tin, Yi Yang, tche wei Tao / Un temps Yin, un temps Yang / Voilà la voie, voilà le tao. Voie par l'écriture. Être calligraphe, comme on est paysagiste. En mieux. C'est le calligraphe qui en Chine est le sel de la terre.⁵⁷⁷

Le travail de l'encre dans les expérimentations graphiques de Michaux est absolument fondamental car c'est ce qui élabore le signe. La malléabilité de l'encre fuyante qui laisse une trace ténue sur la feuille incarne un certain imaginaire du signe. Le tracé fugitif, nomade, à peine accroché au grain du papier, manifeste l'esprit du signe inventé par Michaux, c'est-à-dire un signe expressif, parce qu'infiniment renouvelé, fluctuant, mutant, spontané, aux contours imprécis, brut, sauvage, de premier jet, éphémère. Le médium, l'encre, et son utilisation plastique ont un impact majeur sur la forme du signe, sur la nature de l'expérience graphique et poétique de Michaux. Il est donc primordial de considérer la matière des « pseudographies » dans leur appréhension afin de saisir les enjeux qu'elles impliquent.

Les aléas de la matière traduisent les changements du signe, voire l'alternance des types de signes imaginaires — pictogrammes merveilleux, sismographèmes ou idéogrammes abstraits —, qui sont à l'origine de l'expressivité et de la plasticité des encres de Michaux. La

⁵⁷⁷ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, *Œuvres complètes*, t.3, *op. cit.*, p. 839.

poésie graphique naît de la relation du peintre-poète à la matière. Lorsque le tracé évolue en traits, taches, sismographie, la quantité et l'étalement de l'encre peuvent être considérablement différents. Ainsi, certaines tendances morphologiques du signe se dégagent selon la répartition de la matière. Par exemple, les idéogrammes abstraits, dans *Par des traits*, présentent une surenchère de l'encre, une matière massive, alors que les *sismographèmes* ou les pictogrammes merveilleux possèdent une texture épurée, fluide, parfois presque évanescence. Ce qui produit une sensation et un effet de fragilité du trait pictographique versus une puissance et un empire en place et lieu du signe idéographique. Les variations du flux d'encre créent des impressions haptiques diverses, qui peuvent avoir une signification et participer de la portée du poème graphique. C'est pourquoi il est nécessaire de se livrer, en tant que sujet lisant-regardant, à une *tactilecture* des œuvres graphiques d'Henri Michaux.

Si le travail de la matière n'est pas du même ordre dans les typoèmes de Jérôme Peignot que dans les autres poésies graphiques, où les poètes utilisent leur pratique de peintre et de plasticien pour appréhender les médiums du signe, il n'en demeure pas moins que Peignot explore les effets de matière dans ses compositions iconiques. En effet, le typoème ne présente pas toujours une texture semblable et la matière noire du signe n'est pas fixe, déterminée et similaire d'une œuvre à l'autre. Les procédés typographiques auxquels Peignot a recours afin de créer des variations et un discours de la matière en tant que tel sont essentiellement celui du gras, de la graisse du caractère d'imprimerie, et celui de la lettre blanche, vidée de son contenu, avec ses seuls contours.

Dans les typoèmes où les lettres sont blanches, dépossédées de leur substance en encre, le dessin manifeste un signe graphique plus discret, voire relativement effacé. En général, les lettres « blanchies » font partie d'un mot, d'une succession de signes graphiques au sein de

laquelle Peignot choisit de faire ressortir les caractères pleins, totalement noirs, afin de former un deuxième terme dans le mot ou l'expression initiale. Ainsi que le souligne Marc André Brouillette, les variations typographiques au sein d'un texte créent un énoncé visuel, graphique, secondaire dans le poème, un discours dans le discours.

À l'instar du trait, les variations typographiques cumulent les possibilités de segmentation et de liaison. Le regroupement des unités textuelles selon une catégorie typographique fait parfois apparaître un texte secondaire qui est disséminé à l'intérieur du texte principal. La fragmentation et la dispersion d'unités d'une même catégorie typographique peuvent se transformer en un enchaînement discursif.⁵⁷⁸

En l'occurrence, dans le typoème *La mort est dans l'ordre des choses*⁵⁷⁹, la composition visuelle consiste en une chaîne de lettres de l'alphabet, « ijklmnopqrstuvwxyz », qui débute et se termine par des points de suspension. Au sein de cette énumération des caractères alphabétiques, toutes les lettres sont blanches, vides de contenu, sauf le « m », le « o », le « r » et le « t » qui sont noires et pleines. Autrement dit, cette variation des pleins et des vides dans la matière du signe, dans la répartition de l'encre crée une segmentation et une liaison visuelle des signes d'écriture. Certains sont mis en relation, sur le plan graphique, à l'aide du blanc et d'autres sont dissociés par l'usage du gras. Les signes alphabétiques qui forment un nouvel enchaînement discursif dans le typoème sont ceux en gras, noirs, qui composent le mot « mort ». L'interaction entre la configuration visuelle, typographique et le sens de la phrase-titre en bas de page suggère que l'agencement des signes dans l'alphabet suit l'ordre de la nature et de la vie. Le jeu de mots est relayé par le jeu de signes. L'abondance en matière noire des lettres mises en exergue peut signifier la force de la mort — voire faire écho à la symbolique chromatique du noir en Occident, qui exprime le deuil —, là où les caractères

⁵⁷⁸ Marc André Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr*, op. cit., f. 265.

⁵⁷⁹ Jérôme Peignot, *Typoèmes*, op. cit., p. 186.

effacés manifestent la disparition inéluctable, la finitude au terme de la vie humaine. La succession des lettres de l'alphabet renvoie à l'écoulement du temps, au déroulement chronologique, à l'ordre des choses. Considérer les effets de texture et de matière contribue à l'élaboration du sens du poème. Peignot suggère sur le plan visuel des impressions et une signification liées à la matière du signe, qui impliquent une perception haptique. Même si le typoème ne présente pas un travail de la matière prégnant, évident, important et ne nécessite pas autant une approche haptique que les logogrammes de Dotremont ou les poèmes-estampes et les livres-objets Erta de Giguère, il n'en reste pas moins qu'une lecture haptique peut être nécessaire si l'on veut saisir complètement les jeux et les écarts à l'œuvre dans le typoème.

Bien que Roland Giguère développe essentiellement dans les livres-objets qu'il conçoit et fabrique à Erta des sensations directes, une approche complètement tactile du poème, il joue sur la vision haptique, sur une suggestion du toucher et de la matière par l'image, notamment dans les photographies qui constituent le recueil *Images apprivoisées*. Ces photographies représentent des vues, en gros plan, voire à l'échelle microscopique, de matières (sable⁵⁸⁰, pierre, verre, encre⁵⁸¹, sédiments, terre, silex, métal, eau) et mettent en relief le détail de la substance. Le format réduit du recueil (sous forme de livret), la mise en page minimaliste et aérée, les photographies en noir et blanc ainsi que le choix d'un caractère typographique simple, dépourvu d'empattement, participent d'une esthétique du dénuement qui manifeste le caractère primaire et originaire de la rêverie de la matière. La lecture haptique favorise une appréciation juste des enjeux d'*Images apprivoisées* — qui présente et représente,

⁵⁸⁰ Roland Giguère, « Deux », *Images apprivoisées*, 1953, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014142.U6-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

⁵⁸¹ Roland Giguère, « Trois », *Images apprivoisées*, 1953, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014142.U8-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

photographiquement et poétiquement, la matière — dans la mesure où l'œil considère et éprouve les effets de la mise en scène de la substance par une sensation visuelle du toucher.

S'impose dès lors de considérer une modalité de lecture qui prenne en compte la physique du lire, dans la continuité d'une physique de l'écriture — telle qu'expérimentée par le surréalisme révolutionnaire et Cobra, notamment dans la recherche d'une imagination de la matière, d'un inconscient physique et d'un automatisme de la main suivant « [l]a règle d'or de la spontanéité matérialiste »⁵⁸². Roland Giguère a d'ailleurs collaboré à la revue *Cobra* et a participé aux activités du groupe *Phases*, notamment à l'Exposition surréaliste de New-York (1961).⁵⁸³ La propension du surréalisme révolutionnaire à explorer l'imaginaire de et dans la matière résonne avec l'investigation et l'élaboration giguériennes d'une physique du lire, où les sens du lecteur sont sollicités pour appréhender pleinement la fiction présentée. Le livre-objet giguérien invite à effectuer une lecture des éléments qui relèvent strictement du toucher, à une *tactilecture*.

c) Le livre : objet tactile

Si l'on considère les recueils poétiques de Roland Giguère, ceux qui sont réalisés et publiés aux Éditions Erta, force est de constater que la forme que prennent ces livres-objets à part entière sollicite une appréhension tactile et modifie les postures de lecture habituelles. En effet, sous tous les aspects de sa matérialité, le livre est l'espace et l'objet d'expérimentations plastiques, invite tous les sens de son lecteur. Le livre Erta de Giguère connaît des forme

⁵⁸² Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 146.

⁵⁸³ André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, op. cit., p. 350.

diverses et atypiques : volumen, codex, portefeuille de planches et de gravures, boîte de cartes postales, etc. Sur le plan des formats, il y a également une grande diversité. *Paroles visibles* présente les dimensions d'un grand tableau, c'est un livre portefeuille qui contient des planches de sérigraphie. Chaque planche est une estampe plus à même d'être exposée dans un musée ou une galerie que de constituer la page d'un livre. La lecture de *Paroles visibles* nécessite d'être debout afin de parvenir à tenir et à tourner les planches ayant une amplitude qui dépasse largement celle d'une page normale de livre. Le corps du lecteur est donc vivement impliqué sur le plan moteur et tactile dans les livres Erta de Giguère. Autre exemple de format atypique, le volumen inséré dans un emboîtement qui constitue le recueil de poèmes et de dessins manuscrits *Abécédaire*. Giguère joue aussi sur l'excessivement petit dans *Images Apprivoisées*, où le livret possède des dimensions très réduites qui font écho à l'esthétique minimaliste du carnet.

Outre les formes et les formats de l'objet livre, Giguère investit un éventail large des matières et matériaux de fabrication du livre tels que le cuivre, le cuir, le bois, le papier, le carton, le velours, le tissu, etc. Les sensations tactiles que ces matériaux procurent au lecteur ayant le livre en main sont très variées et ont une signification qui diffère d'un recueil Erta à l'autre. L'aspect matériel et externe du recueil, de l'objet livre contribue tout autant que le contenu interne poétique-graphique à la signification et à l'esthétique de l'œuvre. « Le livre est devenu alors pour Giguère un lieu d'exploration, ce qui se traduit dans la facture globale de l'objet et dans l'expression d'une graphie spontanée et libre confondant la lettre et l'image dans ses pages. »⁵⁸⁴ L'appréhension du livre-objet Erta requiert une implication accrue de la

⁵⁸⁴ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, op. cit., p. 65-66.

main, puis du corps du lecteur, dans la mesure où les formes, les formats et les matières qui le constituent produisent une sensation tactile, participative de l'effet et du sens poétiques.

L'incitation à un engagement tactile et moteur dans l'acte de lecture est relativement explicite dans *Abécédaire*⁵⁸⁵ qui, en associant le support du *volumen* — première forme du livre utilisée dans l'Antiquité par les Égyptiens, puis par les Grecs et les Romains, avant l'adoption du codex — au genre de l'abécédaire, outil d'apprentissage de l'alphabet, reconfigure les opérations de manipulation du livre et d'appréhension du texte. En effet, le *volumen*, qui requiert de dérouler et successivement d'enrouler la bande de papier pour découvrir le recueil, ainsi que la trame polysémiotique qui constitue l'abécédaire — à chaque lettre figure un poème manuscrit accompagné de dessins — subvertissent les repères visuels de l'organisation de la page en un bloc typographique ordonné et l'habitude manuelle de tourner les pages du codex, avec des possibilités de retour et d'avancée dans le texte. Dans *Abécédaire*, le rythme interne de visualisation et de lecture — qui procède de la relation entre les contenus textuel et plastique — est conditionné par le rythme externe du geste manuel du lecteur, par la rapidité du maniement des deux rouleaux.

Choisir le *volumen* comme support livresque inscrit le recueil sous le signe de la continuité. Ressentir grâce au geste, à l'acte lectorial cette infinité de la page unique annonce ou perpétue les motifs graphiques du livre, puisque les espacements qui interviennent entre les poèmes ne sont pas toujours respectés. Le trait unit les figures et les signes dans une continuité rythmique qui répète celle du déroulement manuel du *volumen*. La *tactilecture* contribue à l'élaboration de l'esthétique de la perpétuation à l'œuvre dans *Abécédaire* : continuum

⁵⁸⁵ Roland Giguère, *Abécédaire*, 1975, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/fl/nlc014087.mo1-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

graphique, continuum des pages, lecture d'un geste, indissociabilité du rythme interne, visuel, et externe, tactile, du lire.

« Époque foisonnante s'il en est, les années 1970 voient les tentatives les plus échevelées de questionnement du livre comme forme apparaître au Québec et au Canada. »⁵⁸⁶ Les expériences éditoriales du laboratoire Erta débutèrent dès 1949, dans la continuité des productions collectives intermédiaires lancées par la revue les *Ateliers d'arts graphiques* — réalisée à l'École des arts graphiques de Montréal — auxquelles Giguère a participé, aux côtés de ses professeurs et amis artistes Albert Dumouchel, Arthur Gladu, Léon Bellefleur, Alfred Pellan, Jean-Paul Mousseau, Gilles Hénault et Éloi de Grandmont. À travers la fondation des Éditions Erta « ou l'invention d'un modèle éditorial »⁵⁸⁷, Roland Giguère a été « l'instigateur d'un élan sans pareil dans la création du livre d'artiste au Québec »⁵⁸⁸. L'inventivité graphique de ses productions Erta manifeste que « [l]e livre cesse d'être uniquement un texte et se transforme en objet. »⁵⁸⁹ En effet, le livre-objet Erta invite à expérimenter le texte, c'est-à-dire à désapprendre l'opération systématique d'une lecture qui tend à la stricte connaissance intellectuelle, raisonnée, afin de voir, de ressentir et de laisser s'épanouir un inconscient du lire. Le livre-objet de Giguère incite à appréhender l'espace graphique selon une perception synesthésique, qui sollicite autant l'oreille, l'œil que la main du lecteur, et engage à mettre en œuvre des lres : un lire de l'image, un lire de la texture et du volume. L'acte de lecture s'ouvre à un dialogue des sens. *Iconolecture* et *tactilecture* se croisent et se rencontrent en vue de réaliser le sens ainsi que les effets poétiques du livre. Adopter de nouvelles modalités de lecture s'impose pour faire une expérience totale du livre Erta, afin d'apprécier les écarts pris

⁵⁸⁶ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, op. cit., p. 65.

⁵⁸⁷ Catherine Morency, *L'atelier de L'âge de la parole. Poétique du recueil chez Roland Giguère*, op. cit., p. 13.

⁵⁸⁸ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, op. cit., p. 65.

⁵⁸⁹ Sylvie Bernier, *Du texte à l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 263.

par Giguère avec l'édition traditionnelle. Dans le cadre d'une histoire de l'édition au Québec, Richard Giguère précise que « [p]our la première fois au Québec, un éditeur de poésie entretient des liens étroits avec le métier d'imprimeur et de typographe. [...] Faute d'une tradition bien établie, le poète éditeur a toute liberté de faire ce qu'il souhaite [...]. Il n'a guère le choix que d'innover. »⁵⁹⁰ La singularité du livre-objet Erta réside essentiellement dans une indistinction des vocations et des pratiques chez Giguère : le poète est d'abord typographe, l'éditeur est avant tout un plasticien, le livre-objet naît d'une continuité du geste poétique-typographique-plastique. « Peu de poètes québécois, toutes époques confondues, [...] ont formulé aussi précisément le projet d'associer les gestes scriptural et pictural, de confondre la parole avec l'image dans l'espace commun de la page, du livre, du tableau ou de l'affiche. »⁵⁹¹

Il s'avère donc essentiel, que ce soit dans la poésie graphique de Giguère, comme dans celles de Dotremont, de Michaux, voire de Peignot, de considérer non pas uniquement la dimension iconique, visuelle, mais aussi celle de nature tactile, qu'elle soit directe ou indirecte, explicite ou implicite, suggérée sur le plan haptique ou vécue sur le plan matériel, tactile. La *tactilecture* est donc importante pour saisir la portée, les enjeux et les spécificités esthétiques de la poésie graphique. *Iconolecture* et *tactilecture* dialoguent dans la perspective de créer de nouvelles configurations du sens, provoquées par l'expérimentation plastique du signe graphique, et de proposer un lire, une lisibilité, d'un autre ordre, d'un nouveau type. Autrement dit, refonder le geste de *scripture*, l'approche de la graphie, implique une refondation de l'acte de lecture dans la poésie graphique.

⁵⁹⁰ Richard Giguère, « L'édition de poésie », dans Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs 1940-1959*, vol. 2, Saint-Laurent, Fides, 2004, p. 239-241.

⁵⁹¹ Antoine Boisclair, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, op. cit., p. 199.

Conclusion

Dans le cadre de notre étude, il s'est agi d'expliquer et de caractériser, à partir des œuvres poético-graphiques d'Henri Michaux, de Christian Dotremont, de Roland Giguère et de Jérôme Peignot, ce que nous avons nommé la poésie graphique et qui constitue un type, un genre, une pratique spécifique dans le champ très large et hétéroclite de la poésie visuelle. Dans la perspective de dégager les tendances esthétiques qui constituent le socle de la poésie graphique, nous avons commencé par envisager le régime du signe graphique modifié par le geste pictural (Michaux et Dotremont) ou par une utilisation artistique des procédés d'impression et par un usage détourné de la typographie (Giguère et Peignot). Le signe d'écriture présent dans les poésies graphiques présente un signifiant subverti, déformé, renouvelé et un signifié instable, perturbé, voire parfois inaccessible ou inexistant.

Le signe graphique procède quelquefois d'une transposition et d'une adaptation des modalités caractérisant un autre système d'écriture : Michaux adopte les processus de formation des idéogrammes chinois pour inventer de nouveaux signes, Peignot récupère les principes morphologiques de la pictographie dans sa déterritorialisation du signe typographique, Giguère joue aussi de la capacité du caractère d'imprimerie à faire image pour créer quelques pictogrammes, Dotremont réintroduit la dimension iconique dans la graphie alphabétique en s'inspirant du modèle runique. Le signe des poésies graphiques est variable, changeant, nomade dans la forme qu'il prend. Il relève simultanément ou alternativement du signe scriptural, du signe plastique et du signe iconique. Le principe même de la poésie graphique étant de rendre plastique la graphie du poème et de souligner la visualité du texte, de déplacer l'usage du signe graphique dans l'optique de le faire fonctionner à la fois comme forme iconique ou plastique et comme participant d'une écriture. C'est-à-dire que le poème

graphique et les signes qui le constituent doivent être lus selon une perspective intégrationnelle. Selon les poèmes et selon les auteurs-artistes, le signe graphique ou pseudographique n'a pas le même statut, s'apparente davantage à un ordre de signe qu'à un autre — qu'il s'agisse du régime plastique, iconique ou scriptural.

C'est pourquoi il a été question dans notre développement de ce que nous qualifions le nomadisme du signe dans la poésie graphique. Si la démarche de subversion et de réinvention du signe d'écriture de Michaux, Dotremont, Giguère et Peignot — si singulières et différentes soient-elles les unes par rapport aux autres — se fonde initialement sur un désir de fuir la systématique et la norme propres à toute écriture, on peut néanmoins dégager quelques tendances générales et communes : nomadisme de la forme et du sens du signe, statut interstitiel quant aux systèmes sémiotiques et notationnels, fonctionnement et mode de communication intégrationnels, expressivité visuelle et personnalisation iconique du geste et du tracé scripturaux constituent les caractéristiques du signe à l'œuvre dans la poésie graphique.

Le premier trait définissant la poésie graphique est donc la mutation permanente, le nomadisme des ordres sémiotiques dans chacune des œuvres — et variant toujours d'une œuvre à l'autre. Le second critère déterminant dans la caractérisation de l'esthétique de la poésie graphique est la manifestation de la subjectivité du poète-scripteur dans la forme graphique, notamment dans le rythme qui organise la ligne scripturale-plastique et dans les constituants plastiques-graphiques du poème. Ce deuxième aspect constitue une conséquence du premier critère, en ce sens que le dérèglement du signe graphique, la spontanéité du geste, l'automatisme de la matière créent une expressivité visuelle, une singularisation et une personnalisation de la *scripture*.

Le rythme graphique est une dynamique d'organisation graphique indissociable du déploiement de la signification, c'est-à-dire « une manière particulière » de graphier, « une dynamique d'organisation » graphique non régulière. Dans les poèmes graphiques, le flux graphique, le mouvement de la ligne scripturale, est fondé sur des intervalles et des retours, qui n'obéissent ni à une régularité, ni à une similarité d'un point à l'autre. Le rythme graphique ne repose ni sur une isométrie, ni sur un schéma métrique. La *scription*, au même titre que la diction, comporte des marques qui témoignent d'une manière du geste, de la graphie, comme il y aurait une manière de la parole ou du discours. Le rythme graphique est constitué par des retours graphiques, c'est-à-dire par l'itération d'éléments visuels, par des retours minimaux de points qualifiés dans la ligne graphique. Ainsi, une dynamique de protention et de rétention, un processus de comparaison et de différenciation structurent le mouvement de la ligne graphique. Le rythme graphique confère une signification au poème graphique, dans la mesure où il permet de considérer des points qualifiés, correspondant à des signes graphiques-plastiques, et des séquences constitutives de l'architecture du trait, qui structurent le discours visuel et constituent un énoncé iconique lisible dans les signifiés plastiques et iconiques associés aux signes réinventés du poème graphique. Dans la mesure où les poètes graphiques considèrent qu'écrire spontanément, personnaliser les constituants graphiques permet de communiquer une expression de soi, sur le plan visuel et iconique, il est nécessaire d'envisager que le rythme graphique, témoignant des mouvements du geste, de la main du scripteur — le geste plastique du scripteur est toujours, dans un premier temps au moins, manuel —, et que la structuration de la ligne graphique constituent des modalités matérielles de manifestation de la subjectivité du poète et participent à construire la figure du sujet lyrique.

Le rythme graphique s'inscrit dans ce que nous avons désigné comme étant un lyrisme de la forme graphique du poème, un lyrisme graphique. Le lyrisme graphique désigne l'expression du sujet dans les constituants graphiques-plastiques du poème, la manifestation du discours dans les traits graphiques qui élaborent l'écriture plastique, l'écripeinture, l'écrisérigraphie ou l'écritypographie du poème. Les constituants graphiques-plastiques recouvrent la forme, la texture, la couleur, la position, l'orientation du signe graphique réinventé, expérimental, des poésies graphiques, ainsi que les relations de transformation, les articulations, entre ces signes et les mouvements, les rythmes, qu'ils créent.

S'il y a des marques évidentes de l'expression du sujet dans les traits graphiques et plastiques, il n'empêche que le travail du signe graphique éloigne parfois ponctuellement la manifestation de la subjectivité en raison de son autoréférentialité, de sa réflexivité ou de son abstraction. Le désir absolu d'un signe signifiant par lui-même, voire pour lui-même, aboutit à l'occasion à un certain hermétisme ou, pour le moins, à une neutralisation de l'énonciation ou de la représentation du sujet. Si ces mouvements de personnalisation et de dépersonnalisation de la matière graphique-plastique caractérisent les modalités de l'énonciation et de l'expression dans la poésie graphique et permettent de définir son esthétique, elles conditionnent aussi sa réception. L'hermétisme ou l'abstraction du signe naît de sa déformation et de son illisibilité, alors même que ce dernier est désigné et présenté comme un élément graphique, scriptural, théoriquement actif dans un système d'écriture. De sorte que le lecteur du poème graphique cherche à lire et non pas seulement à voir l'œuvre. L'autoréférentialité et la réflexivité du signe influencent donc à la fois l'élaboration du discours visuel et graphique du poème comme sa réception.

Il apparaît explicitement, tant dans les œuvres des poètes graphiques que dans leurs propos sur la lecture, la graphie et l'expression poétique, que le brouillage des repères de la lecture, que l'illisibilité représentent une source de visualité, la voie et le moyen d'une expression plastique et iconique. Dans cette perspective, l'abstraction de certaines poésies graphiques (logogramme de Dotremont, signes imaginaires de Michaux) est sensible et expressive, et non pas éthérée, stérile, sans signification. Même si l'illisible, l'abstrait sont expressifs et significatifs d'un point de vue visuel, plastique, la réception et la lecture-visualisation de la poésie graphique entraînent un renouvellement des opérations de perception ainsi qu'une remise en cause de la répartition des genres et des arts, à tout le moins des éléments qui déterminent la ligne de partage. Contrarier le signe d'écriture afin de le rapprocher du signe visuel, bouleverser le graphique pour l'inscrire dans le champ plastique, adopter un geste artistique (pictural, sérigraphique, plastique) en vue d'écrire, donner au poème le statut d'une œuvre d'art authentique et unique ébranle la frontière qui existe entre art autographique et art allographique.

Après examen de la manière dont chacune des poésies graphiques met en question et fait trembler les critères qui départagent les productions littéraire et plastique, on constate que la filiation à l'art autographique ou à l'art allographique est déterminée par l'implémentation des œuvres. Si certaines œuvres sont initialement autographiques (dans leur procès de production et dans un contexte d'implémentation précis, à savoir l'exposition) — le logogramme de Dotremont, les encres de Michaux et les estampes de Giguère —, elles font cependant l'objet, dans les recueils de poésie graphique que nous avons étudiés, d'une reproduction et prennent part à un projet poétique, s'inscrivent dans la réalisation d'un livre. Leur implémentation dans le cadre du livre, par la publication, et leur inscription dans une

démarche poétique manifestent leur parenté avec le régime allographique. Il reste que la poésie graphique invite à réfléchir sur la répartition entre l'allographique et l'autographique, en tant que pratique mixte, double, de par ses modalités de production et de réalisation, son *modus operandi* et son fonctionnement symbolique (implémentation).

Parce qu'elle déplace la frontière entre les arts plastiques et la littérature, la poésie graphique requiert d'envisager de nouveaux modes de perception de l'œuvre, qui ne peuvent se satisfaire d'une simple lecture courante du texte, d'une visualisation globale de l'image. C'est pourquoi il est nécessaire de concevoir des modalités d'appréhension qui prennent en considération la graphie, l'écriture, le texte dans leur relation avec ce qui fait image — y compris et surtout quand ce sont les signes graphiques qui font image —, avec la forme de l'œuvre, dans sa dimension iconique, visuelle, comme tactile et matérielle. Ainsi, nous proposons de lire le poème graphique grâce à une approche combinée — spatiale et temporelle, globale et locale, notationnelle, visuelle et tactile —, corrélant une iconolecture à une tactilecture. Autrement dit, il importe d'apprécier la teneur synesthésique du poème graphique en procédant à une approche plurielle impliquant autant le regard, le toucher, le geste et l'ouïe du lecteur-percepteur.

La poésie graphique est donc un type de poésie visuelle dont la spécificité est une expérimentation de la graphie en vue d'une expressivité plastique, qui donne lieu à un nomadisme du signe inscrit — c'est-à-dire à une déterritorialisation puis une intégration permanentes des qualités respectives des ordres sémiotiques graphiques, plastiques et iconiques —, qui manifeste et imprime dans la matière graphique-plastique les mouvements, les émotions et les sentiments du sujet, produisant alors un rythme et un lyrisme d'ordre graphique ; elle présente aussi un bouleversement et une relativisation de la ligne de partage

entre art allographique et art autographique en confondant et croisant les procès de productions respectifs et les systèmes symboliques et notationnels, ce qui requiert de renouveler les modes de perception et de procéder à une approche synesthésique, à une iconolecture et une tactilecture.

Les différentes poésies graphiques — qu'il s'agisse du logogramme de Dotremont, des graphies imaginaires de Michaux, des poèmes-estampes de Giguère ou des typoèmes de Peignot — n'entendent aucunement faire table rase de la tradition de la poésie visuelle moderne. Au contraire, il s'agit de perpétuer, tout en le renouvelant, l'esprit d'inventivité graphique et de spatialisation signifiante du poème qu'ont exploré toutes les pratiques des avant-gardes du XX^e siècle. Les voies empruntées par les poètes graphiques diffèrent cependant : aucun ne se livre à une déconstruction du langage — même dans le cas de Michaux, il n'y a pas véritablement déconstruction, mais plutôt sortie du langage, un « hors d'écriture » —, à son épuration, à un formalisme ou à un minimalisme graphique. Dotremont, Michaux, Giguère et Peignot ne se restreignent pas non plus au seul agencement des mots sur la page, comme dans la forme calligrammatique ou dans d'autres expérimentations (typo)graphiques et plastiques. Ils créent un discours du signe inscrit, proposent une approche inédite de la *scripture* ou de la linotypie, du manuscrit ou du tapuscrit, par un geste de déterritorialisation du signe graphique, une pensée renouvelée des fonctions et de la nature de l'écriture dans sa dimension graphique et génèrent un rythme ainsi qu'une expression lyrique à partir du médium graphique.

La poésie graphique représente une des dernières étapes de l'expérience du graphique et du plastique dans le cadre du poème utilisant le papier et le livre. Effectivement, à partir des années 70 les poètes visuels qui désirent expérimenter le signe graphique à des fins visuelles

s'orientent vers une création par ordinateur, exploitent les médias de masse (vidéo, télé, puis internet). Le passage du papier au numérique constitue un nouveau paradigme de l'expérimentation graphique de la poésie et des configurations spatiales et plastiques du texte. Peignot ne suit pas la voie de la poésie expérimentale contemporaine, qui s'est surtout développée en adoptant le support numérique et en utilisant les techniques des médias de masse. Le typoète prend d'ailleurs une certaine distance par rapport à la poésie numérique, au poète contemporain préférant la pomme d'Apple au plomb des caractères d'imprimerie, car la création par ordinateur peut donner lieu à des aberrations typographiques (déformations des caractères typographiques, mauvaises compositions, etc.).

Ce n'est pas moi qui vous dirai que je ne regrette pas le plomb. J'ai rédigé ces deux petits livres à la main mais je me suis aperçu que la P.A.O. est l'outil idéal pour les poèmes en rond, en carré, les formes biscornues de la typoésie. Cependant, paradoxalement cet outil sophistiqué conduit souvent à une déperdition typographique. En quelques heures, n'importe qui tape un texte sans aucune notion typographique. De ce point de vue, on lit de vrais torchons. Au XIX^e siècle, la typographie était un métier noble auquel formait l'école Estienne. Ce n'est pas rien la typographie. C'est le vêtement de la pensée avec lequel on est en contact à chaque instant.⁵⁹²

Or, selon Peignot, il est important de bien connaître la typographie si on veut révéler la poésie du graphique. Si Peignot recourt au logiciel Xpress de P.A.O. pour que son typoème soit configuré de manière à être publié, il reste que, contrairement à la création poétique numérique, il n'invente pas le typoème sur ordinateur, il ne fait pas un usage créatif et artistique des fonctions numériques et des programmes informatiques et, enfin, ce n'est pas lui qui opère la transposition du dessin manuscrit du typoème sur ordinateur. En explorant ainsi la dimension visuelle et matérielle de la poésie sans exploiter les richesses des nouvelles technologies, il investit une voie originale et représente une voix singulière dans le paysage de

⁵⁹² Éric Dussert, « Toutes les pommes se croquent : divertissement typoétique en cinq actes », *Le matricule des anges*, n° 19, mars- avril 1997.

la poésie contemporaine française et, plus généralement, dans l'histoire de la poésie visuelle moderne.

La poésie graphique, dont la pratique la plus récente est celle du typoème de Peignot, s'arrête aux ressources du papier et de la typographie, ne franchit pas le cap du numérique. Elle se rapproche davantage de pratiques plastiques de la typographie, auxquelles se livre un artiste visuel tel que David Carson. L'artiste graphiste américain propose, à partir des années 90, des œuvres — *End of Print* (1995), *2nd Sight* (1997), etc. — où il tente de révéler le potentiel des signes typographiques à faire image par des jeux graphiques et visuels et des opérations de déplacement de l'usage et des fonctions de la typographie. Sa pratique d'une création typographique expérimentale est d'ailleurs qualifiée de « grunge typography ». La recherche plastique et visuelle de Carson se rapproche par certains aspects des ambitions d'un Giguère ou d'un Peignot, bien qu'il n'y ait pas présence d'un texte constitué, signifiant, d'un commentaire phrastique inclus dans l'œuvre.

Le nouveau paradigme, numérique, d'une poésie du graphique se distingue de celui de la poésie visuelle, y compris de la poésie graphique telle que nous l'avons étudiée ici. Tout d'abord, d'une poésie imprimée, on passe à une poésie sur écran. La création manuelle, plastique évolue en une invention par la programmation informatique. Les logiques combinatoires de l'OULIPO ont constitué une prémisse aux modalités créatives de la poésie numérique, ainsi que le souligne Philippe Bootz dans son article « La littérature déplacée ».

Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'en France l'OULIPO porte une attention croissante aux relations que peuvent entretenir littérature et informatique. Ce groupe créera les premiers programmes combinatoires français, dont une version des *cent mille milliards de poèmes de Queneau* en 1975. L'importance du travail à accomplir amènera pourtant une partie des oulipiens à créer en 1981 un organe indépendant : l'ALAMO (atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs) dont Jean-Pierre Balpe est un des membres fondateurs. En fait, sous des dehors de

continuité et de spécialisation, c'est une rupture profonde qui porte la nouvelle recherche créative à partir de 1980.⁵⁹³

La nature de l'image change aussi puisque l'image analogique, imprimée, fixe, devient mobile, numérique, notamment dans le cas de la cyberpoésie où l'image et la création sont interactives. Ce qui signifie que les configurations spatiales et temporelles diffèrent, de la poésie graphique à la cyberpoésie. La matérialité du support est aussi sujette à variation, du papier à l'écran. Lorsqu'elle est interactive, virtuelle, l'œuvre est fluctuante et procède d'une logique infinie de combinaisons, initialement programmées par l'artiste-auteur. Les modalités de lecture et le rôle du lecteur sont aussi renouvelés. C'est ce que précise Jan Baetens dans un essai de définition de la cyberpoésie.

Mais que désigne-t-on généralement par « cyberpoésie » ?

- la cyberpoésie est *interactive* (le lecteur devient écrivain) ;
- c'est une forme d'écriture *multimédia* (la bonne cyberpoésie doit être davantage que quelque chose à lire ; on doit être capable de la « voir ») ;
- la cyberpoésie est en outre *mobile*, changeante, multiple (dans certains cas, elle est même si évanescence et transitoire que sa relecture est littéralement impossible).⁵⁹⁴

L'exploration de la forme graphique de la poésie à travers l'inventivité du virtuel et les ressources de l'écran constitue une rupture avec la poésie graphique et toute une tradition de poésie visuelle moderne, puisqu'elle s'avère davantage représenter une expérience et une performance de l'oralité du poème, à travers de nouvelles médiations.

L'un des traits les plus frappants de la cyberpoésie, c'est qu'elle est liée au visuel bien moins exclusivement que l'on aurait pu croire à première vue. On imaginait que l'écriture numérique profiterait grandement des capacités de l'ordinateur pour entrelacer le verbal et le visuel et de là produire une sorte de poésie visuelle électronique, d'abord selon des formes statiques, puis selon des formes plus animées (avec l'usage étendu de Flash, ce n'était plus un vœu pieux), et enfin selon des formes encore plus complexes (avec le son, par exemple). Cette perspective ne s'est pas

⁵⁹³ Philippe Bootz, « La littérature déplacée », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Littérature et numérique », n°10, 2006, p. 20

⁵⁹⁴ Jan Baetens, « La cyberpoésie : entre image et performance. Une approche culturelle », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Littérature et numérique », n°10, 2006, p. 34.

réalisée, et son trait saillant pour l'instant est plutôt son lien avec l'oralité. S'il fallait donner une rapide description du domaine, il apparaîtrait que la cyberpoésie se combine souvent, quoique sous des formes parfois paradoxales, avec les présentations de la poésie slam (et de la culture vidéo 40 jockey) et avec ce média très hot qu'est la radio (aujourd'hui lieu favori de toutes sortes d'expérimentations). Ce lien avec l'oralité va même plus loin que l'intégration du son sur les sites Web, il révèle en fait un intérêt nouveau (ou pour mieux dire renouvelé) pour l'oralité en tant que telle.⁵⁹⁵

Finalement, la poésie numérique et la cyberpoésie, qui semblent s'inscrire *a priori* dans la continuité de la poésie visuelle moderne, notamment des expérimentations typographiques du poème, se placent plutôt dans la continuité des tendances de la poésie sonore. Dans une perspective d'histoire littéraire, il semble que la poésie graphique représente donc un des derniers temps forts d'une poésie expérimentale du graphique sur papier. Ainsi, les poètes graphiques Dotremont, Giguère, Michaux et Peignot explorent la poésie en « homme[s] de papier »⁵⁹⁶ et envisagent les traits et les signes dans l'encre — non pas à l'écran comme les cyberpoètes.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁹⁶ Roland Giguère dans Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984, p. 17.

Bibliographie

Œuvres du corpus

DOTREMONT, Christian, *Logogrammes*, Tervuren, Éditions de la revue *Strates*, 1964.

DOTREMONT, Christian, *Logogrammes II*, Tervuren, Éditions de la revue *Strates*, 1965.

DOTREMONT, Christian, *La pierre et l'oreiller*, Paris, Gallimard, 1955.

DOTREMONT, Christian, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.

DOTREMONT, Christian, *Commencements lapons*, Paris, Fata Morgana, 1975.

DOTREMONT, Christian, *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », 1980.

DOTREMONT, Christian, *Des logogrammes*, Rennes, Ubacs, 1991.

DOTREMONT, Christian, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

DOTREMONT, Christian, *J'écris donc je crée*, Bruxelles, Didier Devillez, coll. « Fac-Similé », 2002.

DOTREMONT, Christian, *Logbookletter*, Tervuren, Christian Dotremont, 1979.

GIGUÈRE, Roland, *Faire naître*, Montréal, Éditions Erta, 1949.

GIGUÈRE, Roland, *Les nuits abat-jour : poèmes*, Montréal, Éditions Erta, 1950.

GIGUÈRE, Roland, *3 pas*, Montréal, Éditions Erta, 1950.

GIGUÈRE, Roland, KOENIG, Théodore, *Le poème mobile : poème écrit en collaboration par Théodore Koenig et Roland Giguère le 25 mai 1950 sur une distance de 362 miles Boston-Montréal*, Montréal, Éditions Erta, 1950.

GIGUÈRE, Roland, *Yeux fixes*, Montréal, Éditions Erta, 1951.

GIGUÈRE, Roland, *Midi perdu*, Montréal, Éditions Erta, 1951.

GIGUÈRE, Roland, « Deux », *Images apprivoisées*, 1953,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014142.U6-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

GIGUÈRE, Roland, *Images apprivoisées*, Montréal, Éditions Erta, 1953.

GIGUÈRE, Roland, *Les armes blanches*, Montréal, Éditions Erta, coll. « Collection de la tête armée ; 2 », 1954.

GIGUÈRE, Roland, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Éditions Erta, 1957.

GIGUÈRE, Roland, *Adorable femme des neiges*, Montréal / Aix en Provence, Éditions Erta / Châteaunoir, 1959.

GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Ottawa, Éditions de l'Hexagone, 1965.

GIGUÈRE, Roland, *Naturellement*, Montréal, Éditions Erta, 1968.

GIGUÈRE, Roland, *La main au feu : 1949-1968*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1973.

GIGUÈRE, Roland, *Abécédaire*, Montréal, Éditions Erta, 1975.

GIGUÈRE, Roland, *Abécédaire*, 1975,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014087.mo2-v6.jpg>>, consulté le 11 juin 2009.

GIGUÈRE, Roland *Nuit gothique*, 1975,

< <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm>>, consulté le 2 mars 2012.

GIGUÈRE, Roland, *J'imagine*, Montréal, Éditions Erta, 1976.

GIGUÈRE, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Parcours ; 1 », 1978.

GIGUÈRE, Roland, *Lectures*, 1981,

< <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980766> >, consulté le 14 septembre 2012.

GIGUÈRE, Roland, *Paroles visibles*, Montréal, Éditions Erta, 1983.

GIGUÈRE, Roland, *feu sur la forêt ouverte*, *Paroles visibles*, 1983,

< <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

GIGUÈRE, Roland, ... *qui vient mourir au pied de la lettre*, *Paroles visibles*, 1983, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

GIGUÈRE, Roland, *un mot rare perdu au creux de l'oreiller*, *Paroles visibles*, 1983, < <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

GIGUÈRE, Roland, *Faire la vie et finir en beauté*, 1983, < http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/026001-119.01-f.php?&document_id_nbr=102&q1=1&q2=3&page_sequence_nbr=1 >, consulté le 17 septembre 2012.

GIGUÈRE, Roland, *L'humour*, 1985,

< <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/estampes/accueil.htm> >, consulté le 7 mars 2012.

GIGUÈRE, Roland, *La Main au feu*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Poésie », 1987.

GIGUÈRE, Roland, *Temps et lieux : poésie*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Poésie », 1988.

GIGUÈRE, Roland, *Les risques du métier*, 1990,

< <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980770> >, consulté le 30 août 2012.

GIGUÈRE, Roland, *Illuminures*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Poésie », 1997.

GIGUÈRE Roland, *Les mines de plomb*, Montréal, Éditions du Silence, 1997.

GIGUÈRE, Roland, *Coeur par coeur*, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2004.

MICHAUX, Henri, *Mouvements*, Paris, Gallimard, coll. « Le Point du jour », 1951.

MICHAUX, Henri, *Par la voie des rythmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.

MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

MICHAUX, Henri, *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 1984.

MICHAUX, Henri, *Par des traits*, Saint-Clément-de-la-Rivière, Fata Morgana, 1984.

MICHAUX, Henri, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, t.3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ; 126 », 1967.

PEIGNOT, Jérôme, *Du calligramme*, Paris, Chêne, coll. « Dossiers graphiques du Chêne », 1978.

PEIGNOT, Jérôme, *Le petit gobe-mouches*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1979.

PEIGNOT, Jérôme, *Typocédaire ou le dictionnaire des lettres*, Paris, L'Équerre, 1981.

PEIGNOT, Jérôme, *Du trait de plume aux contre-écritures*, Paris, Jacques Damase, 1983.

PEIGNOT, Jérôme, *Moïse ou la preuve par l'alphabet de l'existence de Iahvé. Petit essai d'épigraphie polémique*, Paris, Jérôme Millon, 1988.

PEIGNOT, Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1993.

PEIGNOT, Jérôme, *L'alphabet des Lettres, ou le petit hamburgefons*, Paris, Imprimerie nationale, 1995.

PEIGNOT, Jérôme, *Le Petit Peignot*, Paris, Éditions des Cendres, 1996.

PEIGNOT, Jérôme, *Toutes les pommes se croquent. Divertissement typoétique en cinq actes*, Paris, Éditions des Cendres, 1996.

PEIGNOT, Jérôme, *Petit traité de la vignette*, Paris, Imprimerie nationale, 2000.

PEIGNOT, Jérôme, *Typoèmes. Poésie visuelle*, Paris, Seuil, 2004.

PEIGNOT, Jérôme, « Lettre ouverte à Nicolas Sarkozy », *Le nouvel observateur*, 13-19 décembre 2007.

Œuvres diverses consultées

BRETON, André, « Manifeste du surréalisme (1924) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1981.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2002.

BRYEN, Camille, *Hépérile éclaté*, Paris, s.n., 1953.

Ouvrages critiques sur le corpus

ALECHINSKI, Pierre, *Des deux mains*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004.

ALECHINSKI, Pierre, *Christian Dotremont, J'écris pour voir*, Paris, Buchet / Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004.

ARON, Paul, « D'autres Dotremont », *Textyles*, n°30, 2007.

AUBERT, Nathalie, « Les logogrammes de Christian Dotremont », *French Studies*, vol. 60, n° 1, janvier 2006, p. 49-62.

AUBERT, Nathalie, *Christian Dotremont : la conquête du monde par l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2012.

BARROT, Philippe, « Typoèmes », *La Quinzaine Littéraire*, n° 1, 15 juillet 2004.

BELLOUR, Raymond, « Chronologie », dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

BELLOUR, Raymond, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

BERNIER, Sylvie, « À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980 », *Voix et images*, vol. 11, n° 3 (33), 1986, p. 528-536.

BERNIER, Sylvie, *Du texte à l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991.

BERTRAND, Georges A., *Dotremont, un Lapon en orient*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2004.

BOISCLAIR, Antoine, *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009.

BONNEFOY, Yves, « Préface », dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

BRIEND, Christian, *Christian Dotremont. Logogrammes*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Les cahiers du musée national d'art moderne », 2011.

BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), « La Peinture (d)écrite », *Textyles*, n°17-18, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000.

BROUILLETTE, Marc André (dir.), « Dossier Roland Giguère », *Liberté*, n°265, septembre 2004.

BUTOR, Michel, *Cartes et lettres : correspondance 1966-1979* / Christian Dotremont, Michel Butor, Paris, Galilée, 1986.

BUTOR, Michel, *Dotremont et ses écritures : entretiens sur les logogrammes*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Écriture », 1978.

BUTOR, Michel, *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 1999.

CHAMBERLAND, Roger, « L'écriture iconique. Sur deux "Mirrors" de Roland Giguère », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984.

CHAMCHINOV, Sergueï, *Henri Michaux, « Signes », « Gestes », « Mouvements » : écriture et peinture*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université de Paris 8, 2007.

COLLECTIF, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

DESCARGUES, Pierre, *Cobra Singulier pluriel - les œuvres collectives 1948-1995*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1998.

DRAGUET, Michel (dir.), *Cobra en Fange, Vandercam-Dotremont : Dessin-Écriture-Matière (1958-1960)*, Bruxelles, Éditions Snoeck / Université Libre de Bruxelles, coll. « Cahiers du Gram », 1994.

DRAGUET, Michel (dir.), *Christian Dotremont, les développements de l'œil*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2004.

DUCIAUME, Jean-Marcel, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984.

DULUDE, Sébastien, « Esthétique du livre et de la typographie : Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2011.

DUPUIS-MORENCY, Catherine, *Les premiers textes de Miron, Gauvreau, Giguère, Lefrançois et Hébert : poétique des commencements et de l'émergence*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2009.

DUSSERT, Éric, « Toutes les pommes se croquent : divertissement typoétique en cinq actes », *Le matricule des anges*, n° 19, mars-avril 1997.

GAUVREAU, Claude, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, 1972, p. 501-511.

GIGUÈRE, Richard, « Un surréalisme sans frontières ; Les Éditions Erta », *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex libris, GRÉLCQ, 1989.

GIGUÈRE, Richard, « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et Images*, vol 14, n°2, 1989.

GIGUÈRE, Roland, « 18 print-makers », *Canadian Art*, vol. 18, n° 2, mars / avril 1961.

GIGUÈRE, Roland, *La sérigraphie à la colle*, rédaction par Louise Dusseault Letocha, photographies par Jean-Pierre Beaudin, Montréal, Éditions Formart, 1973.

GIGUÈRE, Roland, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, 1982.

GROUIX, Pierre, MAULPOIX, Jean-Michel, (éd.), *Michaux. Corps et savoir*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, coll. « Signes », 1998.

HALPERN, Anne-Élisabeth, MIHAÏLOVICH-DICKMAN, Véra (dir.), *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Niort, Éditions Findakly, 1996.

JAGUER, Édouard, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1997.

KÜRTÖS, Karl, *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, Berne / New York, Peter Lang, 2009.

LINARES, Serge (dir.), *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises ; n°24 », 2007.

LOREAU, Max, *Dotremont : Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975.

LUPU-ONET, Raluca, *Continuité et métamorphoses du surréalisme bruxellois : la poétique de l'illisible chez Christian Dotremont*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », <<http://www.maulpoix.net/deplacement.html>>, consulté le 15 octobre 2011.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Futurisme et esprit nouveau. Notes sur Guillaume Apollinaire et quelques autres... », <<http://www.maulpoix.net/Futurisme.htm>>, consulté le 15 mars 2012.

MAYAUX, Catherine (dir.), *Henri Michaux-Plis et cris du lyrisme*, Montréal / Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997.

MORENCY, Catherine, *L'atelier de L'âge de la parole. Poétique du recueil chez Roland Giguère*, Montréal, Les Herbes bleues, coll. « Le dire », 2006

PACQUEMENT, Alfred, BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux : peintures*, Paris, Gallimard, 1993.

PARISH, Nina, *Henri Michaux : Experimentation with Signs*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre ; 302 », 2007.

PEIGNOT, Jérôme, « De la typoésie », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Texte / Image », n° 7, 2003.

PONCELET, Dominique, « Par des traits d'Henri Michaux : La mémoire picturale du signe », *French Studies*, vol. 60, n°2, avril 2006, p. 205-217.

RIGAUD-DRAYTON, Margaret, *Henri Michaux : Poetry, Painting, and the Universal Sign*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2005.

ROYER, Jean, « Préface », dans Roland Giguère, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo. Poésie », 1991.

ROYÈRE, Anne-Christine, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

RUBIO, Emmanuel, « Christian Dotremont, entre surréalismes belge et français », *Europe*, vol. 912, avril 2005, p. 197-206.

SICARD, Michel, *Dotremont polygraphe*, Paris, Édition Galilée, coll. « Écritures / Figures », 2007.

SOULIER, Catherine (dir.), *Christian Dotremont, multiple à l'infini*, Actes du colloque de Montpellier, Montpellier, Université Paul Valéry, 2004.

Ouvrages théoriques

ANIS, Jacques, CHISS, Jean-Louis et PUECH, Christian, *L'écriture : théories et descriptions*, Paris / Bruxelles, Éditions universitaires / De Boeck-Université, 1988.

ANIS, Jacques, « Vers une sémiolinguistique de l'écrit », *Linx*, n° 43, 2000, p. 29-44.

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ; 374 », 1976.

AUROUX, Sylvain, DESCHAMPS, Jacques, KOULOUGHLI, Djamel, *La philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

BAETENS, Jan, « La cyberpoésie : entre image et performance. Une approche culturelle », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Littérature et numérique », n°10, 2006.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala (dir.), *Le trait : de la lettre à la figure*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2007.

BARTHES, Roland, *Essais critiques 3, L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1982.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Genève / Paris, Albert Skira / Flammarion, coll. « Les sentiers de la création / Champs ; 83 », 1970.

BÉHAR, Henri (dir.), « Le Livre surréaliste », *Mélusine. Cahier du Centre de Recherche sur le surréalisme*, n° V, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

BÉHAR, Henri, CARASSON, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Essais », 1992.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966 et 1974.

BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1940.

BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît, GRUTMAN, Rainier (dir.), *Histoire de la littérature belge : 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.

BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, Montréal, Fides, 2001.

BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala (dir.), *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée ; 9 », 2005.

BOOTZ, Philippe, « La littérature déplacée », *Formules, Revue des littératures à contraintes*, dossier « Littérature et numérique », n°10, 2006.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, coll. « Typo », 1986.

BOURASSA, Lucie, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 1, 1992.

BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993.

BROUILLETTE, Marc André, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2001.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, translation from the German by Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature, volume 4 », 2004.

CAWS, Mary-Ann, *The Art of Interference : Stressed Readings in Visual and Verbal Texts*, Cambridge / Princeton, Polity / Princeton University Press, 1988.

CHAO, Y.R., *Mandarin Primer*, Cambridge, Harvard University Press, 1948.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995.

COHEN, Marcel, PEIGNOT, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005.

COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude (dir), *Espace et poésie. Actes du colloque des 13-14-15 juin 1984*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

DEGUY, Michel, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, vol. 23, 1974, p. 24-40.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

DESBORDES, Françoise, *Idées romaines sur l'écriture*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990.

DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.

DRUCKER, Johanna, *Figuring the Word. Essays on Books, Writing and Visual Poetics*, New York, Granary Books, 1998.

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ESCANDE, Yolaine, SERS, Philippe, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003.

FROGER, Marion, MÜLLER, Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion 14 », 2007.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009.

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2009.

GOODY, Jack, *La raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

GROUPE μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1992.

GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979.

GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, coll. « Créis », Paris, 2001.

HARRIS, Roy, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

HEUSSER, Martin, CLÜVER, Claus, HOEK, Leo, WEINGARDEN, Lauren (eds.), *The Pictured Word : word and image interactions 2*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998.

HEUSSER, Martin, HANNOOSH, Michèle, SCHOELL-GLASS, Charlotte, SCOTT, David (eds.), *Text and Visuality : word and image interactions 3*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999.

HEUSSER, Martin, HANNOOSH, Michèle, HASKELL, Eric, HOEK, Leo, SCOTT, David, VOOGD, Peter de (eds.), *On Verbal / Visual Representation : word and image interactions 4*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2005.

HSIUNG, Ping Ming, « La philosophie taoïste en calligraphie », *Cahiers d'études chinoises*, vol. 8, 1989.

HUBERT, Renée Riese, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

KHALFA, Jean (dir.), *The Dialogue between Painting and Poetry : livres d'artistes, 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

LAGEIRA, Jacinto (dir.), *Du mot à l'image et du son au mot*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.

LALIBERTÉ, Jadette, *Formes typographiques : historique, anatomie, classification*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.

LAROSE, Karim, *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004.

LOUVEL, Liliane, *Texte / image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique, n°7 », 1971.

MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1973.

MARIN, Louis, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

MÉCHOULAN, Éric (dir.), « Naître », *Intermédialités*, n°1, Centre de recherche sur l'intermédialité, Montréal, printemps 2003.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 304.

MICHON, Jacques (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs 1940-1959*, vol. 2, Saint-Laurent, Fides, 2004.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

MORIN, Christian, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n°3, 2002.

MORIZOT, Jacques, *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2004.

MOURIER-CASILE, Pascaline (dir.), « Lisible-Visible », *Mélusine. Cahier du Centre de Recherche sur le surréalisme*, n° XII, Paris, L'Âge d'Homme, 1991.

MUSSET, Lucien, *Introduction à la runologie*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque de philologie germanique », 1965.

NEPVEU, Pierre, MAILHOT, Laurent, *La poésie québécoise des origines à nos jours : anthologie*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIEGL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003.

ROQUE, Georges, « À propos du *Traité du signe visuel*, une remarque et deux questions », *Nouveaux actes sémiotiques* [en ligne], Actes de colloques, 2008, Le Groupe µ. Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle, <
<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3290>>, consulté le 7 mars 2012.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise : les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, coll. « Littérature », 1989.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université de Québec, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », 1969.

SEAMAN, David W., *Concrete Poetry in France*, Michigan, UMI Research Press, coll. « Studies in Fine Arts : Avant-garde », 1981.

TURLAIS, Pierrette, « Préface », *Livres d'artistes : l'invention d'un genre : 1960-1980*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e –XX^e siècles*, Paris, Éditions CNRS, coll. « CNRS langage », 1994.

VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de L'éclat, 1997.

VOUILLOUX, Bernard, « Des vocations suspendues ? », *Art : changer de conviction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2004, p. 37-59.

VOUILLOUX, Bernard, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, Revue d'étude du dialogue texte-image, à paraître.

WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Éditions Nota bene, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004.

WOLLHEIM, Richard, *L'Art et ses objets*, traduit par Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2003.

